الدكتور أحمد حماني
أستاذ الدراسات القرآنية بالمعهد الوطني
للتعليم العالي للعلوم الاسلامية - باتنة - الجزائر

الرُّؤْيَا والتَّشْكِيل

فِي الأدبِ المُعَاصر

مكتبة وهبة
١٤ شارع الجمهورية - عابدين
القاهرة ت: ٣٩١٧٤٧٠

الطبعـة الأولى

١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــداء

إلى كل إنسان عرف قيمة القرآن فحفظه وشجع على حفظه وعرف قيمة العلم فدافع عنها وقدرها حق قدرها، وأخص بالذكر رجال الإصلاح فى النهضة الحديثة: الشيخ محمد عبده وجمال الدين الأفغانى وعبد الحميد ابن باديس والنورسى والندوى وسيد قطب والبنا ومالك بن نبي والمودودى والغزالى أولئك الذين عرفوا قيمة القرآن فسهروا من أجل تحفيظه وتفسيره، وعرفوا قيمة المساجد فأحسنوا عمرانها بأن جعلوها جامعات خاصة أشعت على العالم كله.

أ.د. أحمد عثمان رحمانى

مقدمة

الحمد لله الذى أنزل القرآن تبيانا لكل شيء وجعله شرعة ومنهاجاً لمن يريد أن يهتدى ويبصر، وجعل سنة رسوله ﷺ بياناً وتفصيلا، فكانت بذلك أحسن تفسير له وأدق بيان لما تعجز عنه عقول البشرية من آياته المباركة، وأصلى وأسلم على الرسول الكريم الذى بلغ الرسالة فما تهاون حتى بلغتنا كالمحجة البيضاء ليلها كنهارها لا يزيغ عنها إلا هالك.

أما بعد الحمد فإن هذه مجموعة من البحوث المترابطة جمعتها هنا تحت عنوان «الرؤيا والتشكيل فى الأدب المعاصر»، وإنما سيمته كذلك لأن البحوث كلها تتناول الشعراء والكتاب من زاويتين، زاوية الرؤية التى يبصر من خلالها الأديب الواقع، وزاوية التشكيل التى يعتمدها فى التوصيل.

وكلمة الرؤية إن كان من بين معانيها المنهج الذى يرى به الإنسان الأشياء أو يتعامل به معها[1] فإن المعنى الأقرب إلى ما أرمى إليه هو أن الرؤية الأدبية تعنى المرجعية التى تؤطر فكر الأديب أو المفكر، والطريقة التى ينظر بها إلى الكون من حوله، وعندئذ تصبح «كلتا الكلمتين الرؤيا / والرؤية تنبئنا بإدراك عالم موحد وتشعرنا بوجود نظام له على نحو من الأنحاء[2] كما أن كلمة التشكيل تعنى النظم الذى يخرج به الأديب عمله، بواسطة الأدوات التى يستخدمها فى نسج عمله الإبداعى، ومنها اللغة والصور والرموز وتوظيف الموروث الثقافى والبناء الدرامى والقصصى والحوار والموسيقى، وغير ذلك مما يستخدمه الأديب فى تشكيل رؤيته للكون والحياة.

وليس من شك فى أن الرؤى متفاوتة تبعا لطبيعة المرجعية ومدى نضجها

---

(١) نعيمة مراد محمد: المسرح الشعرى عند صلاح عبدالصبور: ص٥٥.

(٢) جابر عصفور: قراءة النقد الأدبى: مكتبة الأسرة: سلسلة الأعمال الفكرية: مصر القاهرة.

فى ذهن ووجدان الأديب لذلك تتنوع كثيرا وتصل أحيانا لدرجة التناقض، لاسيما حين تتباعد المشارب الثقافية ذات الطابع العقدى، كما أن التشكيل يتباين من أديب إلى آخر، فبعضهم يعتمد التشكيل الدرامى وبعضهم يعتمد التشكيل القصصى وآخر يعتمد تشكيل القصيدة العمودية وغيره يعتمد تشكيل قصيدة التفعيلة وآخر يريد أن يكون قريبا من روح شعبه فيخاطبه بالشعر النبطى وهكذا، مما يحتم على الناقد الموضوعية فى التقييم والتفسير حتى يحكم بالعدل ويوجه القراء لما فيه خير الإنسانية بعيدا عن صور التطرف كيفما كانت لأن التطرف لا يأتى بخير.

ولكى أصل إلى الهدف فقد جمعت بين أكثر من لون أدبى وأكثر من تصور فكرى حتى يتبين للقارىء الكريم الأمر جليا، وقد تحريت الدقة والموضوعية فى الطرح ما استطعت لكى لا أضل ولا أضل أحداً، بل تحريت الدقة فى بيان خطأ من أخطأ فى رؤيته لعل الله يلهمه التواضع ليعود إلى الحق، فإن الحق أحق أن يتبع، لاسيما وقد سمعت يوماً شاعراً باحثا أقدره فى ملتقى أدبى بالجزائر وقد سئل عن سبب دفاعه عن اديولوجيات ملحدة فقال بصراحة تلك آفة الشباب لا يتروى حتى يهلك.

فالهدف من بحوث هذا الكتاب إذن هو أن أقدم من خلال هذه البحوث تصوراً عن الأدب المعاصر من جهة الرؤية ومن جهة التشكيل، وفهم هذا يتطلب معرفة الحق، لذلك قدمت لها بهذه المقدمة التي تبين أصل الأصول فى النقد الأدبى:

اعرف الحق تعرف أهله

لاشك أن حكم الناس، والشعراء منهم، على الأشياء، وتقدير العباد للمواقف، وتقييم أهل المعرفة للعلوم وتحليل المفكرين والسياسيين للأحداث، كل ذلك يتوقف على مستوى العارف للحق، وكل ذلك مرهون بإدراك المقدر والحاكم والمقيم والمحلل والناقد لأسس الحقيقة التى ينطلق منها فى عمله التقديرى.

فالتمييز بين النظريات الفلسفية، والمناهج الأدبية والتيارات الفنية والمناهج المتبعة فى أى عمل فنى أو فكرى أو تجريبى يبنى على الخلفية الفكرية والمرجعية العقدية التى يصدر عنها الناقد المميز حين يقوم بعملية التمحيص لتلك النظرية أو الرواية أو القصيدة أو ذلك المنهج، فإن كان عارفا بأصول الحق مدركا لفروعه، متغلغلا فى جزئياته، محيطا بكلياته كان أقدر على تمييز الخطأ من الصواب، والغث من السمين، والنافع من الضار، والصالح من الطالح، ومن كان جاهلاً لكل ذلك غم عليه الأمر، واضطربت أمامه الرؤية، فصار الباطل فى عينيه حقا، وربما صار الحق فى رأيه باطلا، ولأمر ما كان من الأدعية الإسلامية التى تتردد كثيرا على ألسنة العلماء قولهم «اللهم أرنا الحق حقا وارزقنا اتباعه وأرنا الباطل باطلا وارزقنا اجتنابه»، ومن هنا نقول إن هذا الكتاب يتضمن رؤى أدبية موفقة وأخرى لم يصحبها التوفيق، فمن وفق فإنما لأنه عرف الحق بتوفيق من الله ومن لم يوفق فما عليه إلا أن يراجع نفسه في ما نطق به، لأن الأمر فى اعتقادى ليس بسيطا ﴿ **فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَه * وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَه** ﴾.

وإن أنس لا أنسى الاضطراب الفكرى الذى وقعت فيه الجزائر سنة ١٩٧٦ حين عرض عليها المشروع التمهيدى للميثاق للمناقشة والإثراء، فكنت أتتبع بإمعان أحاديث الناس وهم يرددون فى كل ولاية تقريبا عبارة «الإسلام دين الدولة» وعبارة «دين الدولة الإسلام» وكنت أعجب حين أنظر إلى ذلك الانحراف الخطير الذى تقدم عليه الأمة وهى جاهلة للحق الذى تريد أن تدافع عليه فأراها تقدم رجلا وتؤخر أخرى، تتسامح فى الكل وتتمسك بالجزء، وتناقش مناقشة المستميت، ولكنها لاتعرف حقيقة ما من أجله تستميت لكى تقنع الناس بالحق فيتبعونه، ولكن ذلك الدفاع المستميت لم ينفع، وسار الناس خلف السراب، يرسم لهم طريقا إلى الجنة المفتراة فيسلكونه لاهثين حتى إذا بلغ بهم التعب مبلغه عادوا بعطشهم وما ارتووا، ورجعوا ببطونهم خاوية وما شبعوا، وما كان ذلك إلا بسبب جهلهم للحق، فظنوا أن الاشتراكية حل لمشكلات الأرزاق، وأن أهلها أهل العدل المرجون، لقد رأيت كل ذلك فتأكدت أن من (جهل الحق جهل أهله).

لقد كان جهل الناس بالحق سببا فى اتباعهم أهل الباطل، كما كان جهل الناس بالباطل ومراميه سببا فى غلطهم فى خلط الحق بالباطل، وليس أدل على ذلك من أن نذكر هذه الأبيات لشاعر متدين ينتسب أساسا لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ولكنه لم يكن يعرف حق المعرفة أصول المنهج الاشتراكى، فتوهم أن الدفاع عن المعذبين فى الأرض كعامل مشترك بين الاشتراكية والإسلام يكفى ليحل أحد المنهجين محل الآخر، وراح ينشد :

هيهات لا يعترى القرآن تبديل ... وإن تبدل توراة وإنجيل

ماذا تقولون فى سفر صحائفه ... هدى من الله ممض فيه جبريل

آياته بهدى الإسلام ما برحت ... تهدى الممالك جيلا بعد جيل

إلى أن يقول :

الاشتراكية السمحاء مذهبه فى ... الحكم لو لم تطل فيه الأقاويل

فالذى أوقع هذا الشاعر فى هذا الخطأ الكبير ليس جهله للحق وأصوله، ولكن كان جهله الواضح لسبل الباطل كذلك عاملا فعالا فى خلق هذا الاضطراب الفكرى فى ذهن الرجل، ولقد صدق ذلك الصحابى الجليل الذى كان يسأل الرسول ﷺ عن الشر مخافة الوقوع فيه فى الوقت الذى كان الصحابة رضوان الله عليهم يسألونه عن الخير للعمل به ومن أجله.

وإذا كان الأمر قد غم على أجيال سبقت، فإن الاضطراب الذى وقع الناس فيه اليوم أشد ظلمة، وأكثر تعقدا، ذلك لأن الناس اليوم فى الجزائر فى مرحلة التعددية لم يعودوا أمام مشكلة التمييز بين الكفر والإسلام فحسب، ولكنهم صاروا يعيشون مشكلة أضخم، ألا وهى مشكلة التمييز بين منهج إسلامى ومنهج إسلامى آخر، فالطرح المنهجى الذى تطرحه الساحة السياسية اليوم يختلف من حزب إسلامى إلى حزب إسلامى آخر.

ولذلك صرنا اليوم فى أشد الحاجة لمعرفة الحق لنعرف أهله، فهل من مفكر عالم نير يزيح الغمة ويفقه الأمة؟ وهل من شاعر واع بالحق يمكن أن يوجه الخلق إليه؟

الطريق إلى معرفة الحق:

إذا تبين أن معرفة أهل الحق مرهونة بمعرفة الحق ذاته فما الطريق إلى معرفة الحق؟

الحق واحد، ومصدره واحد، هو الوحي، القرآن الكريم، وسنة رسول الله ﷺ، وهما مصدران أساسيان لكل من أراد أن يتضح أمامه الحق من الباطل، فتنكشف له الأسرار المحجوبة، والسبيل إلى ذلك هو ترويض النفس على الخير، وتطهيرها من كل شر، وحثها على الفضائل ودرئها عن الرذائل، وحسبك أن تعرف أن القرآن الكريم يحث المسلمين على إتباع السيئة الحسنة لتمحوها لتعرف ان ذلك من شأنه أن يصقل النفوس ويهذب الأخلاق، ويرشد إلى طريق الحق.

بل وحسبك لتتأكد من ذلك أن تقرأ قوله تعالى: ﴿ **بَلْ رَانَ عَلَىٰ قُلُوبِهِم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ** ﴾ لتعلم أن النفس جبلت على الطهارة والنقاء وإنما أفسدها كثرة الحوم على الصغائر التى هونت الوقوع فى الكبائر، فصارت القلوب صدئة، والقلوب كالمرآة لا ينعكس عليها شيء إلا إذا كانت مجلوة. أما إذا علاها الغبار ولم تمتد يد نظيفة لتزيله فإن من العبث أن يسعى الإنسان ليتبين فيها حقائق الأشياء وهى كذلك، فالقلوب إذا طهرت رأت الحق أينما كان، وممن كان، ولله در الإمام عبد الرحمن بن الجوزى إذ قال وهو بصدد الحديث عن المؤمن «إن خاف ضرر ما يرومه فى الدنيا سأل الله إصلاح قلبه وطلب مرضاته فإنه إن صلح لم يطلب ما يؤذيه» وفى الحديث «ألا وإن فى الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهى القلب»، وهكذا يتبين لك أن الأمر محتاج إلى آلات الحق ليعرف فيتبع.

صلاح الآلة النقدية والعلمية:

إن القلوب التى هى مخزن المعرفة التى تشكل الإطار المرجعى لمعرفة الحق المؤدى إلى معرفة أهله، إنما تستخدم فى عملية التخزين المعرفى الآلات الصالحة لذلك، من سمع وبصر، فإذا عطلت هذه الآلات عن وظيفتها تعطل العقل

والقلب عن النمو المعرفى حتى وإن كان من طبيعة العلم أن يزكو عند الإنفاق، لأن التلقى المستمر ضرورى لتجديد الحقائق "اطلب العلم من المهد إلى اللحد"

وقد يسلب الله الإنسان هذه الآلات التى يستخدمها فى التلقى المعرفى سلبا واضحا فيصبح لا يسمع وقد كان سماعا، ويضحى لا يبصر وقد كان مبصرا، وهذا السلب أقل ضررا للإنسان من سلب الوظيفة مع إبقاء الآلات. لما فى ذلك من عقوبة شديدة ينزلها الله على من غضب عليه من عباده.

يبين ذلك قوله تعالى: ﴿ **لَهُمْ أَعْيُنٌ لاَّ يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لاَّ يَسْمَعُونَ بِهَا** ﴾، أى لهم الآلات ولكنها آلات معطلة عن وظيفتها بذهولها عن الحقائق جريا وراء صور وأشكال من الأوهام، وانسياقا وراء الهوى، وخضوعا لسلطان الغرائز، ويعجبنى فى هذا المعنى وقوف عبد الرحمن بن الجوزى عند قوله تعالى: ﴿ **قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ أَخَذَ اللَّهُ سَمْعَكُمْ وَأَبْصَارَكُمْ وَخَتَمَ عَلَىٰ قُلُوبِكُم مَّنْ إِلَٰهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُم بِهِ** ﴾ إذ قال رحمه الله: "لاحت لى فيها إشارة كدت أطيش منها، وذلك أنه إن كان عنى بالآية نفس السمع والبصر فإن السمع والبصر آلة لإدراك المبصرات، فهما يعرضان ذلك على القلب فيتدبر ويعتبر.

فإذا عرضت المخلوقات على السمع والبصر فذلك يكون بذهولهما عن حقائق ما أدركا شغلا باللهو، فيعاقب الإنسان بسلب معانى تلك الآلات، فيرى وكأنه ما سمع والقلب ذاهل عن ما يتأدب به، فيبقى الإنسان خاطئا على نفسه لا يدرى ما يراد به، لا يؤثر عنده أنَّى يبلى، ولا تنفعه موعظة تجلى، ولا يدرى أين هو، ولا ما المراد منه، ولا إلى أين يحمل، وإنما يلاحظ بالطبع صالح عاجلته ولا يتفكر فى خسران آجلته، لا يعتبر برفيقه ولا يتعظ بصديقه، ولا يتزود لطريقه كما قال الشاعر:

الناس فى غفلة والموت يوقظهم	**وما يفيقوا حتى ينفد العمر**
يشيعون أهاليهم بجمعهم	**وينظرون إلى ما فيه قد قبروا**
ويرجعون إلى أحلام غفلتهم	**كأنهم ما رأوا شيئا ولا نظروا**

وهذه حالة أكثر الناس، فنعوذ بالله من سلب فوائد الآلات فإنها أقبح الحالات؛ وهكذا يتبين لنا أن الرؤية السليمة متوقفة على المرجعية السليمة التى من شأنها منح الأديب ما به يبصر الحق، ومن هنا نقول إن زيادة العلم طريق إلى التعرف على الحق لذا فإن علينا أن نعرف أن الحياة معقدة، وأن تعقدها يزداد كلما أمعن المجتمع فى التقدم، إذ كلما تطورت شؤون الإنسان لتساوق التقدم الاجتماعى والتطور المدنى، تبين لنا جليا أن حل كل الإشكاليات المعقدة التى تطرحها الضرورات إنما يتوقف على ازدياد العلم، ولعله لذلك وجدنا القرآن الكريم يشير إلى هذه الحقيقة مخاطبا رسوله المصطفى صلى الله عليه وسلم، الذى علمه ما لم يعلم، بقوله ﴿ **وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا** ﴾، وقد كان التخلف عن التلقى المعرفى عند الشاعر سببا فى فراغ مضمونه من الحقائق المعرفية التى تنير الطريق للقُرَّاء مما زهدهم فى قراءته.

وقد رأينا فى حياتنا اليومية كيف يصعب الحوار بين إناس تتفاوت مسئولياتهم المعرفية، بسبب أن أحدهم نمى معارفه باستمرار عن طريق المجهودات الفردية أو عن طريق جامعات مؤدلجة، وبعضهم قعد بنفسه مستريحا، وفضل النوم على التزود العلمى، فكان التخلف عن التلقى المعرفى المستمر تخلفا عن مسايرة التقدم الاجتماعى والمدنى لشعبه.

وإن أوضح ما يتجلى فيه ذلك من صور الحوار بين الناس إنما يتجلى فى ذلك الصراع العنيف الذى نشهده كثيرا بين الشعراء والكتاب المؤدلجين فهم والأحزاب الساسية على مستوى القيادات وعلى مستوى القاعدة سواء. فقد كشف الحوار عن تفاوت فى مستوى الأفكار المطروحة، وفى أساليب المناقشة وفى القدرة على التلقى، وهو تفاوت خطير يظهر أحيانا على المستوى اللغوى، فضلا على ظهوره على مستوى الرؤى الأدبية والتشكيلات الفنية، وقد يكون من نافلة القول أن أذكر بذلك المشهد العجيب الذى شهده الجمهور على التلفزة حين خاطب الدكتور عباسي مدنى، الدكتور سعدى السعيد وهو يحاوره، "هب أنك شيوعى" فما إن سمع الرجل كلمة شيوعى حتى اهتز غضبا، وانتفض

اضطرابا ما رده عنهما إلا شرح كلمة "هب" والأمثلة على ذلك كثيرة، ومن هنا نصل إلى القول بأن التفاوت المعرفى بين الناس يعوق الحوار، ويعطل الفهم، ومن ثم يقلل من فعالية التعارض السياسى، ويجعلها أقرب إلى الصراع الهامشى الضار منها إلى النقد البناء المؤسس للبناء الحضارى، وإن معرفة أهل الحق مرهونة بمعرفة الحق فى ذاته، وأن معرفة الحق متوقفة على رفع المستوى المعرفى للناس، وأخص المعارف أصولها، ذلك كله يمثل السبيل إلى إصلاح القلوب والقلب كما قال ابن الجوزى إذا صلح لم يطلب ما يؤذيه، وهذه رسالة الأديب.

أحمد عثمان رحمانى

دبى فى ٢١/٩/٢٠٠٣ م

* * *

التشكيل الفنى
وغياب الوعى الروحى

المشكلة الأساسية التى يعالجها هذا الموضوع هى العلاقة القائمة بين التشكيل الفنى للأدب على أساس أن وسيلته الأساسية للتعبير هى الكلمة باعتبارها وسيلة التواصل الاجتماعى التى لا بديل لها إطلاقا بحكم احتوائها على ذاكرة الأمة وروحها، والوعى الروحى الذى هو المرجعية الأساسية لطبيعة تلك اللغة، سيركز الحديث فى هذا الموضوع على بعض الأعمال الأدبية النثرية المعاصرة لاسيما موسم الهجرة إلى الشمال وعرس بغل لنقف على طبيعة العلاقة بين الرؤيا والتشكيل فى مثل هذه الروايات وسنقصر الحديث على نماذج تفتقر إلى التوازن بين التشكيل الفنى والعامل الروحى فى الأدب، لنبين فظاعة وخطورة الخطأ فى الكتابة حين تنهض فى حضارة أمة بدون وعى روحي، لكن تلك الدراسة تتطلب تمهيدا نظريا يستند إلى أمثلة تطبيقية لبيان المقاصد التى تبنى عليها هذه الدراسة، لذلك قسمنا البحث فى هذه القضية الشائكة والهامة إلى حلقتين، تتناول الأولى الجانب النظرى مع أمثلة توضيحية، وتتناول الثانية الأعمال الروائية التى تفتقر إلى الوعى الروحى.

الحلقة الأولى: (قصيدة لبيد نموذج):

إن "المعادل الموضوعى" يحمى الأدب من التعبير العارى المباشر الذى ينقل العاطفة كما ينقلها البكاء أو الضحك، وأن "الروح الواعية" هى الإيمان الذى يضىء الطريق للمبدع، ويمنحه القدرة على التعمق فى إدراك الموضوع حين يحوله إلى تجربة أدبية ناضجة تتقد صدقا، ويبعد عن ذهنه، وهى يشكل التجربة، الزخرفة التى إذا طغت على النص الأدبى أفسدته، إنه يعين على إحداث التوازن والتناسب بين الانفعال ووسائل التعبير والتخييل، فيتحكم فى الأفكار لئلا تتناقض، وفى الانفعالات ليمنحها حرارة الإيمان الذى ينظم طبيعة الاستجابات للمواقف والأحداث، ويتحكم فى وسائل التعبير التى تشكل المعادل الموضوعى

الذى يحفظ درجة العاطفة فلا تطفو على الشكل، ولا تضعف، لتثير عاطفة مشابهة فى القارىء إن "الوعى الروحى" بالنسبة للأديب يشبه ما أسماه ابن طباطبا "الفهم الثاقب" بالنسبة للناقد كلاهما يقوم بدور التنقية والاختيار؛ الأول حين يتشكل النص والثانى حين يفسر ويقدر.

إن صفاء التصور وهيمنة "الوعى الروحى" عاملان أساسيان فى إثارة "التوتر" فى نفس المبدع، حين يعى الواقع بأسلوبه الخاص، فيجده مخالفا لما ينبغى أن يكون مباينا لإطاره المرجعى، مسايرا للأهواء التى لا تضبطها ضوابط الهدى.

فالفنان حين يرى الوقائع على هذه الصورة التى لا ترضيه ينفعل لذلك انفعال الرافض ويؤدى ذلك إلى التوتر الذى هو خطوة نحو الإبداع وحافز مهم يدفع المبدع تماما كما يدفعه انشراحه واغتباطه للإبداع حين يتحقق فى الواقع بعض ما يحلم به، فالأمران كلاهما يؤديان للتوتر الذى هو سبيل إلى الفن يقول محمد إقبال عروى "لاشك فى أن العامل النفسى شرط للفن ولازم له، فما كان للفن أن يجد طريقه إلى الخارج متجسدا فى جنس من الأجناس الأدبية المختلفة لولا أن سبقته مجموعة من المعاناة النفسية والانفعالات الوجدانية تنعت بـ "التوتر" فى الأدب الحديث، غير أن هذا التوتر ارتبط فى حقل الآداب الغربية بمأساة الوجود، حيث لم يجد الإنسان الغربى، فى ظل الفلسفات المادية أى جواب مقنع للأسئلة حول الوجود وقضاياه المصيرية، ومع انبعاث الإسلام فى العصر الحديث، تحول التوتر من الجانب الوجودى إلى الحقل الاجتماعى، سيما وأن العقيدة الإسلامية قدمت ولا تزال الأجوبة الصادقة لما يحيط بالإنسان من أين وجدت؟ كيف وجدت؟ ولماذا؟ وهذا الاستقرار العقدى اصطدم بالواقع الاجتماعى المنحرف، فخلق لدى الأديب المسلم توترا لا مثيل له... شبيه بتوتر المتنبى حين يقول:

أنا فى أمة تداركها الله ... غريب كصالح فى ثمود

إن صفاء التصور يمد النفس المبدعة بالطاقة التى تصنع التوتر باستمرار؛ لأن المبدع إما أن يقف من الكون والواقع موقف المعجب الفرح الجذلان، وهذا التوتر يؤدى إلى الإبداع، وإما أن يقف منه موقف المتبرم الحيران، وذلك توتر يحفز من أجل الإبداع.

إن هذا التوتر إما أن يحدث نتيجة تعارض الموضوع مع الذات الواعية، وإما أن يحدث نتيجة الإنسجام الكامل بينهما، ولكن فى كلا الحالين لابد أن يرتبط بالتجربة الشعورية للمبدع، وهى غالبا ما تكون ذات عمق كبير فى تاريخ الحياة النفسية له.

بل قد تكون مركبة من عدة تجارب عاشها أو عايشها، مرت به فى حياته الواقعية أو كانت مما سمعه من قصص الطفولة وما روى بمسمعه من أساطير، أو مما علق بذهنه من أحداث التاريخ، أو القراءات للأعمال الفنية المختلفة، أو الكتب المقدسة وسير الأنبياء والرسل، كل ذلك يثرى التجربة ويؤدى إلى التركيب المعقد لمكوناتها، ولذلك نجد الأديب كثيرا ما يعبر عن التجربة الجوهرية الواحدة بعدد من الصور المتماثلة فى الدلالة، المختلفة فى التخييل، وما تلك الصور التى تخرج على شكل عناقيد ونلمس مثالا حيا لها فى معلقة النابغة، ومعلقة لبيد إلا ضربا من طرق التعبير عن مثل هذه التجربة الثرية؛ إذ أن النابغة كان يبنى صوره بناء لا يكتفى فيه بالتعبير السريع المباشر، وإنما كان يستهويه أن يضيف إلى الصورة عناصر وعناصر حتى تكتمل عنده، وإذا هو - كما يقول الدكتور محمد زكى العشماوى - يمضى فى الصورة حتى يتمها فى بضع أبيات قد تزيد وقد تنقص فتحس حرص النابغة على الوقوف عند الجزئيات ويفصل لك الصورة تفصيلا.

وكذلك كان لبيد - كما أشار إلى ذلك العشماوى - قد بدأ بتشبيه ناقته بالسحابة ثم أتبع هذا التشبيه بتشبيه آخر جعل فيه ناقته أتانا وحشية قد حملت من فحل شديد الغيرة عليها يلازمها أينما ذهبت يطارد عنها الفحول التى تهاجمها، ويتعرض من أجل ذلك لكثير من العنت والشدة ولا يكتفى لبيد

بالصورتين بل يضيف ثالثة يشبهها فيها بالبقرة المسبوعة، وهو فى كل صورة من الصورتين الأخيرتين، يسترسل فى الحديث استرسالا كبيرا ينم عن عمق التجربة وتمكن التجارب الجزئية التى تشترك مع التجربة الجوهرية فى موقف نفسى واحد تمكنا قويا من البناء النفسى والخيال المبدع الولود.

يقول لبيد:

فلها هباب فى الزمام، كأنها	**صهباء راح مع الجنوب جهامها**
أو ملمع وسقت لأحقب لاحه	**طرد الفحول وضربها وكدامها**
أفتلك؟ أم وحشية مسبوعة؟	**خذلت وهادية الصوار قوامها**

هذه الصور المتلاحقة على شكل عناقيد إنما تعبر عن تجربة واحدة لها عدة مظاهر فى واقع الشاعر وأحسب أنه قد اتخذها وسيلة للتعبير عن حالة لا شعورية يعيشها، ويتألم لها تألما شديداً؛ فالصورة الثانية وتشكل عشر أبيات - هى إسقاط يقوم به الشاعر للتخفيف من معاناة يعيشها فى مجتمع جاهلى تختلط فيه القيم إذ لا ضابط يضبطها، وإذا الشاعر يتبرم من الحياة فى هذا الوسط فيأخذ زوجته ويهاجر بها - واقعيا أو خياليا - حفاظا على كرامته، وبحثا على الاتزان والعيش الكريم، ولكن الظروف البيئية لم تسعفه إلا قليلا فإذا هو يضطر إلى العودة إلى المكان الذى تتوفر فيه عناصر الحياة الضرورية من ماء ومأكل، وهنا يقع الشاعر بين أمرين أحلاهما مر، قساوة الطبيعة فى الهجرة، وقساوة الناس فى المجتمع الجاهلى الذى لا يرحم، فلم يجد بدا من مهاجرة المرأة وتطليقها، هذا هو الحل المريح لكل غيور فى مجتمع ضاعت فيه القيم والمثل، فماذا ستصنع المرأة وقد طلقت؟ هل ستستكين لأمر الواقع لتبقى فريسة الطامعين، وهو الحل الذى يفضله مع الأسف أدباؤها المعاصرون كما سنرى، أم ستبرهن على أن كرامتها قبل كل شيء وأن الحرة تجوع ولا تأكل من ثديها؟

الحق أن العالم المتخيل الذى يرسمه الشاعر فى الصورة الثالثة لناقته، وهى أيضا إسقاط لمشاعره على البقرة الوحشية، يعطى مشهدا رائعا يمثل امرأة تعيش

بعيدا عن حماية الرجل تحيط بها الأهوال من كل حدب وصوب؛ وحوش كاسرة تهاجمها لتقضى عليها وعلى ابنها الذى أنجبته من رجل غيور، حيوانات كاسرة تنظر إليها فى «وجه الظلام منيرة كجمانة البحرى سل نظامها»؛ فتقبل عليها كما يقبل الصياد على فريسته، يرميها فإذا يئس الرماة أرسلوا كلابهم، فإذا المرأة تستعمل مالها من سلاح لتذود عن نفسها الخطر:

وتسمعت رز الأنيس، فراعها ... عن ظهر غيب والأنيس سقامها

حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا ... غضفا دواجن، قافلا أعصامها

فلحقن، واعتكرت لها مدرية ... كالسمهرية حدها وتمامها

لتذودهن وأيقنت إن لم تذد ... أن قد أحم من الحتوف حمامها

هكذا يسقط الشاعر مكبوتاته التى لحقته من شدة قساوة المجتمع الذى اختلطت فيه القيم،ولم يعد هناك قانون يحكمه إلا قانون القوة، ليس هناك حل لهذه الأزمة النفسية إلا فى الفن، فى الإسقاط على مجتمع الحيوانات، إذ لا فرق بين هذا المجتمع الجاهلى ومجتمع الحيوانات، كلاهما محكوم بقانون القوة الذى يضطر فيه الإنسان والحيوان على حد سواء إلى الاستسلام لأمر الواقع وإن كانت التضحية بجانب من القيم والحقوق.

هذه التجربة من التجارب الناضجة، عبر عنها الشاعر لبيد بأسلوب فنى رائع تسامى فيه عن الأسلوب المباشر الفاتر، وترفع فيه عن ذكر الجنس وملابساته ذكراً فاحشا، لقد كانت هذه الصور تمثل – بحق – المعادل الموضوعى الذى كافأ ذلك الكم الهائل من الانفعالات والمعاناة والأفكار والمشاعر مكافأة رائعة، أليس "التبادل الموضوعى حالا أو موقفا تكمن فيه مشاعر؟ كلمات وعبارات وصور خاصة تعبر عن عاطفة الشاعر وتثير عاطفة مشابهة فى القارىء".

لقد نجح لبيد فى نقل تجربته هذه التى أبرز هذا التحليل الفنى الاجتماعى بعض جوانبها نجاحا واضحا تبين من خلاله كيف يكون التناسب والانسجام بين الأفكار والمشاعر من جهة وصور وأدوات التعبير عنها من جهة ثانية، ولكن:

هل ينجح كل الأدباء الذين يتناولون مواضيع من هذا النوع؟.

هل نجح الطيب صالح؟.

هل نجح رشيد بوجدرة؟.

هل نجح الطاهر وطار؟.

ذلك ما سنراه في الحلقة الموالية من مبحث التشكيل الفنى وغياب الوعى الروحى.

الحلقة الثانية: (الرواية نموذج):

فى الحلقة السابقة رأينا كيف يتناصر "الوعى الروحى" مع "المعادل الموضوعى؛ من أجل إنشاء نص كامل الإبداع، يحافظ فيه الأول على القيمة الباطنية ويحافظ فيه الثانى على القيمة الشكلية، وبذلك يحدث التوازن بين القيمتين فيخرج النص الإبداعى جميلا لا تطغى فيه الزخرفة فتفسده، ولا يطغى فيه الانفعال فيعرضه للمباشرة.

وفى هذه الحلقة سنعرض لنموذجين فقط غاب فيهما الوعى الروحى لنرى كيف ستنهار القيم المتصلة بالأدب جميعها، الجمالية والحضارية، والخلقية بسبب غياب الوعى الروحى فيهما.

أولا - الطيب صالح:

١ - الموضوع والمقاصد:

هذا الكاتب البارع اشتهر أكثر ما اشتهر بروايته "موسم الهجرة إلى الشمال" وهى رواية موضوعها الأساسى هو مشكلة الصراع بين الشرق والغرب وهو موضوع جدير بالاهتمام إنه بعبارة أخرى « صراع الحضارة الإسلامية للحضارات الغربية القديمة والمعاصرة » وقد وضع الكاتب نصب عينيه العناصر الأساسية لبناء الحضارة، وهى العنصر المادى ورمز له بالمزهرية، والعنصر الثقافى ورمز له بالمخطوط، والعنصر الروحى ورمز له بالمصلاة (السجادة)، ونفهم من نص الرواية أن الكاتب يريد أن يبين للقارىء أن مصفى سعيد - وهو بطل الرواية،

ومن ثم فهو رمز لمجموعة من القيم والمثل التى يريد الكاتب إبرازها فى هذه الرواية – قد ضيع هذه العناصر، وباعها بأبخس الأثمان، لقد باعها بالجنس، وهذا النص يبين بوضوح « كان لابد من إطفاء النار فى جبل الثلج المعترض طريقى، تقدمت نحوها مرتعش الأوصال، فأشارت إلى مزهرية ثمينة . . قالت تعطينى هذه وتأخذنى . . أشرت برأسى موافقا . . أشارت إلى مخطوط عربى نادر . . أخذت المخطوط النادرومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها . . أشارت إلى مصلاة من حرير اصفهان . . ترددت برهة ولكنى نظرت إليها متحفزة أمامى . . شفتاها مثل فاكهة محرمة . . وهززت رأسى موافقا فأخذت المصلات ورمتها فى نار المدفأة ووقفت تنظر متلذذة » (ص ١٤٥)

ففى هذا النص يقدم الكاتب بعدا حضاريا فى غاية الأهمية، إنه يقدم مراحل تنازل الإنسان العربى عن العناصر التى بنت له المجد الحضارى السامق، كما يقدم فى الوقت نفسه العامل الأساسى الذى شكل حتمية التنازل الرهيب، وهو على المستوى الفنى يتمثل فى الجرى وراء الجنس وقد عبر عنه بقوله « لو طلبت منى حياتى فى تلك اللحظة لقايضتها إياها » (ص ١٤٥) .

والكاتب فى طرحه لموضوع « الصراع الحضارى » بين الشرق والغرب يرى أن الاستسلام اليوم للحضارة الغريبة كان أمرا حتميا، والارتباط بها أضحى ضروريا، ومع ذلك فقد كان يتساءل عن جدوى هذا الارتباط، غير أنه ينتهى إلى تلك الحتمية : « ما أكثر ما سألت نفسى ما الذى يربطنى بها، لماذا لا أتركها وأنجو بنفسى؟ ولكننى أعلم أن لا حيلة لى وأن لا مفر من وقوع المأساة » (ص ١٤٨) . وهو إذ يفعل ذلك يدرك تماما أن السبيل التى سلكها للتقدم والازدهار، اليوم، هو سبيل مغلق، إنه يعى هذه الحقيقة بعض الوعى : « ثم أصبحت بين العمى والبصر، كنت أعى ولا أعى، هل أنا نائم أم يقظان، هل أنا حى أم ميت » « وأحسست أننى استسلم لقوى النهر الهدامة » (ص ١٥٤) .

ولكن ذلك لا يعنى أن الكاتب لا يرى للأمة من هذه الضائقة مخرجا، فهو

لا يفتا يذكر أن الرجوع إلى الأصل هو بداية النهوض : « ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا فعلمت أن الحياة ما تزال بخير . . أحس أنى لست ريشة فى مهب الريح، ولكنى مثل تلك النخلة مخلوق له أصل، له جذور، له هدف « وقد ينظر إلى التاريخ فيجد ماضيه يدعو إلى التفاؤل، ماضى السلف الصالح كان مدعاة إلى ذلك : « جدى فى واقع الأمر كان أعجوبة » (ص ٣٥) .

هذا هو الموضوع الذى جسده الطيب صالح فى رواية تتحرك أحداثها من خلال شخصيات عديدة بعضها عربى، وبعضها غربى، وبعضها شاذ، وقد ساعده وعيه الاجتماعى والتاريخى على استهداف مقاصد جمة فى هذه الرواية تحققت من خلال الشخصيات، فالهجرة إلى الغرب تحققت فى شخصية « مصطفى سعيد » وضرورة حفظ الأمانة التى جسمها فى شخصية « الراوى » والنهاية المؤلمة لكل من يكون همه الجنس كما ترسمه شخصية « ولد الريس » هذا الذى كان يقول أبدا « مهما يكن لا توجد لذة أعظم من لذة النكاح » (ص ٨٨) فكانت نهايته مؤلمة « حفر قبره بيده » (ص ١٢٣)

والاحتقار الذى يلاقيه العربى فى هجرته من الغربيين كأن تقول « جين مورس » لمصطفى سعيد » لم أرفى حياتى وجها قبيحا كوجهك (ص ٥٢) تلك هى الرؤية الفنية عند الطيب صالح فكيف شكلها؟

الفن يبلغ ذروة العظمة حينما يتناصر فيه الشكل مع المضمون، فالإخراج الفنى فى الحقيقة هو الذى يرفع من قيمة الموضوع أو يسقطه . ولكن ما الذى يحدث التناصر فى العمل الفنى؟ إنه « الإيمان الذى يضىء »، الايمان الذى يؤدى إلى الانسجام والتناسب بين الانفعال لفكرة ما، ووسائل التعبير والتخييل لئلا يحدث التناقض بينها، فهل تحقق ذلك فى رواية موسم الهجرة الى الشمال التى كانت تحمل موضوعا عظيما حقا؟ فى الحقيقة عندما ننظر إلى الرواية من حيث هى تشكيل فنى يخيب ظننا، بسبب الفشل فى اختيار المعادل الموضوعى، إذ كان الصراع على المستوى الفنى صراعا جنسيا، لقد كانت النساء الغربيات الأربعة وهن : « أن همند، وشيلا غرينود، وايزابيلاسيمور، وجين مورس » (ص ٥٣)

يجسدن بعض الحضارات المنافسة للحضارة الإسلامية، يجسم بعضهن تلك الحضارات التى سقطت فى أثناء الصراع التاريخى الطويل على يد حاملى الرسالة الإسلامية مثل طارق بن زياد، وكان البطل مصطفى سعيد يجسم وجه الإنسان العربى الذى يريد أن ينتقم من الحضارة الغربية المعاصرة، لكن كيف ينتقم؟

كان الانتقام جنسيا، فكان المعادل الموضوعى الذى يعكس الصراع الحضارى قد خرج فى صور مشوهة بذيئة هى الصراع الجنسى بين البطل وهذه الشخصيات النسوية، فقد تحولت «المدينة إلى امرأة» وتحول مصطفى سعيد إلى نهر النيل رمز الحياة في السودان «النيل ذلك الإله الأفعى. فقد فاز بضحية جديدة، المدينة قد تحولت إلى امرأة، وما هو إلا يوم أو أسبوع حتى أضرب خيمتى وأغرس وتدى فى قمة الجبل» (ص ٥٩) لقد فشل الكاتب فى اختيار المعادل الموضوعى الذى يعين على إحداث «الاثر الكلى» والسبب هو هذا التناقض بين عظمة الموضوع وسخافة الأدوات المستخدمة فى الإخراج الفنى، إذ أن هذا الشكل الفنى لا يملك ان يرقى، بصفته جنسا، إلى إحداث هذا الأثر المطلوب فى المتلقى بتاتا، بل يشوه التاريخ وينتقص من قيمته، ويجعل الصراع الحضارى عبثا، يشبه ذلك الذى عاشته الرواية التاريخية على قلم جرجى زيدان، واقرأ إن شئت هذه العبارة «يا له من شيطان، وتخيلت برهة لقاء الجنود العرب لإسبانيا مثلى فى هذا اللحظة، أجلس قبالة ايزابيلا سيمور، ظمأ جنوبى تبدد فى شعاب التاريخ فى الشمال، إنما أنا لا اطلب المجد فمثلى لا يطلب المجد» (ص ٦١).

الا ترى كم كان هذا التشبيه مريعا؟ وسافلا؟ وغير مطابق تماما لما كان عليه واقع حملة الرسالة الخالدة؟ ومن يتوق لحب الشهادة فى سبيل الله؟ فالكاتب بسبب سقوطه فنيا فى اختيار المعادل الموضوعى الذى يليق بالصراع الحضارى ويشاكله مشاكلة حسنة تنسجم معه وتناصره قد سقط بالموضوع ذاته سقوطاً شنيعاً.

صحيح أن الكاتب حينما ينعت البطل بأنه لا يطلب المجد يوشك أن يستثنى من ذلك أهل المجد من الفاتحين، ليستلهم من هذه الصورة التى يجلس

فيها قبالة ايزابيلا، ولكن مع ذلك تبقى الإماءة مشينة فنيا، وسبب ذلك هو غياب «الوعى الروحى» لدى المبدع لحظة الإبداع، وذلك هو الذى جعله يقول: «جدى كان جنديا فى جيش طارق بن زياد ولابد أنه قابل جدتك، وهى تجنى العنب فى بستان اشبيليا ولابد أنه أحبها.. وأحبته» (ص ٦١)

إنها الحقيقة المنسية فى النقد المعاصر، حقيقة الأثر العظيم الذى يؤديه ويحدثه «الوعى الروحى» حضورا وغيابا إيجابا وسلبا فى العمل الفنى، إذ بغيابه يسيطر الجنس على عقل الكاتب أو الشاعر فيحوله إلى مرآة لا ينعكس عليها إلا الجنس. يقول محمد الغزالى بهذا الصدد «نحن نعلم أن الإلحاد الذى شاع فى ميادين العلم والاقتصاد والسياسة والفن وسائر أرجاء الحضارة نشأ من اهتزاز الركائز العقلية للدين»[١].

ثانيا: الطاهر وطار:

١ - الرؤية الأدبية:

هذا الكاتب جزائرى، وقد انتشرت كتاباته فى ظل سيطرة الماركسية انتشار النار فى الهشيم، لا لأنها جيدة فى موضوعها أو فنها، ولكن لأنها كانت تخدم إيديولوجية النظام الحاكم، ولما كانت الأهداف المتوخاة عند الطرفين واحدة فقد عمد الكاتب إلى رفض العقيدة الإسلامية جهرا، فى روايته «عرس بغل» فهو ينكر البعث، ويسخر من الملائكة، ويرى أن الموت حدث يضع النهاية للإنسان ليحرره من تبعة الحساب والعقاب واسمعه يقول «أنت جزء من الأرض، من التراب، الوحل والمعادن، لا تحس بالكينونة إلا عندما يتسلط عليك الألم، المهم أنك تحررت، مثلما حرك الدود، حرك عزرائيل» (ص ١٢) «الديدان لا أهمية لها وعصا عزرائيل بدون وزن» (ص ٧٨) هكذا تصبح الروح لا وجود لها أصلا، وتصبح حقيقة الإنسان حقيقة ترابية، تتلاشى بعد الموت، وعندئذ، فى رأيه ليس هناك حساب ولا عقاب، لأن العقاب يفقد بهذا الفهم مدلوله،

(١) محمد الغزالى: ركائز الإيمان ص١٧٣.

ويفقد مبرر وجوده، المتمثل فى الإحساس بالألم، ومعني ذلك أن الكاتب قد أنكر معنى قوله تعالى: ﴿ مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَىٰ ﴾ [طه: ٥٥] أنكر البعث وأنكر الجنة والنار، والهدف من كل ذلك هو إيهام الناس بأنهم فى دنياهم أحرار يفعلون ما يشاءون، لقد حررهم، فى اعتقاده، الدود «المهم أنك تحررت.. حررك الدود» وإذا استطاع أن يوهم الناس بهذه الحرية، فإنه يبنى عليها عندئذ فلسفة للحياة كانت تعرف بفلسفة اللذة عند أبيقور وتصبح شخصيات الرواية بعدها أنماطا للعالم المتخيل تمثل رؤية وطار للكون والحياة، حرة فى تصرفاتها، أليس وطار مهندس البشرية فى عالم «عرس بغل» قد مهد لكل التصرفات بهذه المبررات الفلسفية؟ إذن فلا غرو إذا وجدنا «الوهرانية» كشخصية نمطية فى هذه الرواية تقول «نحن اخترنا هذا الطريق لنكون حرات، لتكون... فى متناول أيدينا نبيعها أينما شئنا (ص ١٤٩).

إن فقدان الوعى الروحى عند وطار هو السبب الرئيسى فى هذا التصور الإلحادى الذى تنجر عنه، بالضرورة، بقية الأمراض النفسية والاجتماعية، التى يمكن ملاحظتها فى الرواية من أولها إلى آخرها، وهى امراض لا تعرض بموضوعية قصد التنفير منها، وإنما تعزز بالصور المحسنة التى تغرى الشباب بفعلها، مما يسمح لنا بتصنيف الكاتب ضمن الذين يدعون إلى الرذيلة والفحش جهرا.

إن الإطار المرجعى لوطار تحكمه ثقافة غير إنسانية، لأن الإنسانية من طبيعتها أن ترتفع إلى مستوى ما يميزها عن الحيوان، وكذلك ليست محلية لأن الثقافة المحلية كما نعرفها فى هذه البلاد تحكمها بعض القيم والعادات التى تراعى جانبا من الحياء حتى عند أولئك الذين ابتذلوا، لا وليست ثقافة دينية، لأن الثقافة الدينية تصنع الإنسان الذى يحمل مبادىء وقيما رفيعة تنتظم لتشكل سلوكا يحاسب فيه المرء نفسه قبل أن يحاسب، إن ثقافة وطار تستمد قوتها من الفلسفة الابيقورية التى ترى أن «حالة التحرر من القلق ليست غاية فى ذاتها وإنما هى تستمد قيمتها فحسب من كونها أداة لبلوغ اللذة»[١].

(١) جان شورون: الموت فى الفكر الغربى ص٦٤.

٢ - القيم المنهارة فى رواية «عرس بغل» :

وبناء على هذه الفكرة الموجزة عن غياب الوعى الروحى عند وطار، يمكن أن نبين انعكاساتها السلبية على الجانب الفنى للرواية، إذ أن المتذوق للعمل الفنى آيا كان يعتمد أساسا على العنصر المشترك بين بنائه النفسى من جهة، والبناء النفسى والعاطفى والفكرى الذى يسرى فى الرواية من جهة ثانية، فإذا تحقق العامل المشترك حدث الاندماج الكلى بين الرواية والقارىء، وبذلك يبدأ التذوق الفنى، أما إذا انعدم فيصعب أن يستمر القارىء فى القراءة فضلا على التذوق، يقول يانج «بالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك فى الإنسانية، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا إياه فى شىء خارجى هو الرمز»[١].

فأين وطار من ذلك؟ ما صنعه وطار فى الرواية من خلخلة للقيم الخلقية، وما تجرأ عليه من ضرب للعقيدة أقام حاجزا بين الرواية والقارىء السوى وبذلك فقده، أى أن الرواية فقدت مبررها الفنى من حيث هو طريق أساسى إلى البلاغة والإبلاغ، وبذلك سقطت القيمة الفنية والخلقية، فهل سقطت القيمة الحضارية أيضاً؟

إن الاتجاه الحضارى يتكون كما يقول مالك بن نبى من مبدأين أساسيين؛ الأخلاق والذوق الجمالى، وهما عاملان سقطا من الرواية، كما ترى، فعملا على السقوط الحضارى للرواية، ويمكن أن نخلص من كل ذلك إلى ما انتهى إليه (ت س إليوت) وقد علق على مجموعة من القصص فقدت مبررها الإنسانى والخلقى قائلا: «الوحدة التى تجمع ما بين هذه القصص هو أنها خالية مما يبدو لى توافره لدى جيمس إلى درجة عظيمة ألا وهو الاهتمام بالخلق وفى اعتقادى أن هذا الاهتمام قد أخذ يتأصل فى فكر من يعرفون كيف يفكرون، وكيف يشعرون، والنتيجة الحتمية البالغة الأهمية لذلك علي أن أذكرها وهى أن القصة الانجليزية المعاصرة فى تأخر».

---

(١) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص٣٠٩.

إن كل ذلك ليس له من معنى سوى أن غياب الوعى الروحى يؤدى حتما إلى مثل هذه الفنون التى تجد البديل فى تأليه الغريزة الجنسية والمادة، وقد كان الشاعر عبد الله عيسى لحيلح قد سبق إلى هذا حين قال منتقدا روايات الطاهر وطار:

« اللاز » « رمانة » فى الجنس ثوار
فالمؤمنون هم والرب دولار
والعشق فى عفن الحراش مطهرة
ماذا يريد بهذا الهزء وطار؟

وبذلك البديل تسقط فنيا وفكريا وأخلاقيا تلك الأعمال الفنية التى كان يمكن لو طار أن يصنع منها شيئاً عظيما لكن ذلك ما آل إليه وعيه، ذلك لأن الفن مصدره النفس الإنسانية « والنفس الإنسانية، كما يقول سيد قطب وحدة لا تتجزأ ومتى استحلت لنفسها وسيلة خسيسة فلا يمكن أن تظل محافظة على غاية شريفة لأنه لا انفصال فى تكوين النفس البشرية بين الوسائل والغايات »

* * *

المذاهب الأدبية رؤى للكون
(نظرة جديدة فى الرؤية)

الحقيقة التى لا مناص من ذكرها هى أن المذاهب الأدبية هى رؤى للكون والحياة فى زمان نشأتها، هى رؤى للعالم في وقت محدد، على أن العالم اليوم غير العالم أمس، وهو غير العالم قبل قرون، فسنة الله فى الكون تقتضى التطور والتجديد لذا فمن الطبيعى أن يتطور الأدب حتى ليخرج عن قواعده الفنية الأولى، وربما عن اسسه الفلسفية إلى قواعد وأسس جديدة تؤهله لأن يكون مذهبا مختلفا عما سبقه، ولكن الأمر الذى قد لا يختلف فيه عاقلان أن جميع المذاهب الأدبية لا تظهر إلى الوجود حتى تحتوى على بذرة (الثورية)، وكأن الثورية إعلان لميلاد المذهب الجديد دائما .

ففى الكلاسيكية ثورية، وفى الرومانسية ثورية وفى الواقعيات ثورية وفى الرمزية ثورية، وفى الأدب الإسلامى ثورية، بل وقد تكون الثورية داخلية كثورية الكلاسيكة الجديدة على الكلاسيكية القديمة، وربما جاز لنا القول نفسه فى الإسلامية الجديدة بالنسبة إلى الإسلامية القديمة، والجاهلية الأخيرة بالنسبة للجاهلية الأولى، وربما كان السبب فى ذلك « أن هناك ايديولوجيتين فى كل مجتمع وفى كل حقبة تاريخية، فمع كل إيديولوجية ثورية متبلورة ثمة إيديولوجية مجاورة تعمل لنسف ما تعده متخلفا أو جامدا »[١]

ومن هنا أمكن القول بأن الآداب يلد بعضها بعضا، وأن المذاهب يبنى بعضها على بعض فى الوقت الذى يثور بعضها على بعض، والدليل على ذلك أن المجتمع الذى لم يملك مذهبا لم يستطع أن يجدد أصلا، ولكن الثورية ليست ذات طبيعية واحدة دائما، فقد تكون طبيعتها أخلاقية، وقد تكون اجتماعية وقد تكون فكرية، وقد تكون دينية، وبحسب تغير هذه الطبيعة يتغير الذوق

---

(١) مجلة الأقلام ع ٧ / ١٩٨٠ ص ١٦٠ .

الفنى ويتجدد، مما يلون الأدوات الفنية وأساليب التعبير ألوانا مختلفة تبعا لطبيعة فلسفة الثورة الثقافية، التى يعد الأدب أحد وسائلها .ولذلك كانت خصائص المذهب الكلاسيكى القديم غيرها فى الكلاسيكية الجديدة . وخصائص المذهب الرومانتيكى، غيرها فى المذهب الواقعى وخصائص المذهب الإسلامى غيرها فى المذاهب الأخرى وهكذا .

وبحسب هذه الخصائص، وركائزها الفلسفية يكتسب المذهب قوته، أو يحتوى على عوامل ضعفه التى تختزن حتفه، « فالكلاسيكية والرومنطيقية كانتا ظاهرتين واسعتى التأثير ثقافيا واجتماعيا، ومطابقتين لحالة عامة فى المجتمع، وحائزتين على رضى المهيمنين - وقتها - رغم طابعهما الثورى فى بداية انتشارهما »[1]، ولكن لابد أنهما قد ألقتا سلاحهما أمام ثورية الواقعية المادية التى أسعفها الحظ حين قدم لها نتائج التقدم العلمى والتكنولوجى عربونا ومهرا لزواج سنرى أنه لم يدم طويلا حتى أعلن عن الطلاق البائن، حين أخذت الواقعية المادية تستسلم أمام زحف « الواقعية الإسلامية » لما تختزنه من ركائز قوية تعتمد على العقل والتجربة والوعى الروحى فى نفس الوقت، كعناصر تتظافر جهودها لتصنع المذهب الأدبى الإسلامى الذى يحمل رسالة (النبوة) الخالدة وليعبر عن الرؤيا الجديدة للكون والحياة .

ومن البديهى أن تستند كل مدرسة أدبية من جهة فلسفة الفن إلى نظرية معينة، فاستندت المدرسة الكلاسيكية إلى نظرية المحاكاة، والرومانسية إلى نظرية التعبير، والواقعية إلى نظرية الانعكاس والإسلامية إلى نظرية التصور الإسلامى (الوعى الروحى)، إننا لن نتحدث هنا عن جميع هذه المذاهب ولكننا سنقصر الكلام على المذهب الكلاسيكى .

والكلاسيكية نوعان : قديمة ترتبط فى رؤيتها بالوثنية، وجديدة تستفيد من المسيحية .

---

(١) هنرى بير : الأدب الرمزى ص ٥ .

ونرجىء الحديث عن غيرها إلى حلقة أخرى، وإنما قدمنا هذا المذهب لأسباب تاريخية، وفكرية.

أولا الكلاسيكية : (Classicisme)

تعريفها :

الكلمة أصلا من اللفظة اللاتينية (Classicus)، وتطلق على الطبقة العليا في المجتمع، بحيث كان النظام الطبقى هو السائد، وقد سمى كتاب الإغريق والرومان (Classics) أى كتاب الطبقة الأولى أو النموذج الذى يحتذى، وقد استعملت كمصطلح فى مقالة romantic [١].

ويبدو أن الاهتمام بمصطلح «كلاسيكى» قد ظهر مع بداية النهضة إذ يقول جوته «إن قسمة الشعر إلى الكلاسيكى ورومانطيقى، تلك القسمة التى شاعت فى العالم كله، وسببت هذه الكثرة من الجدل والخلاف جاءت أولا منى ومن شللر»[٢].

وقد عُرفت الكلاسيكية بأنها «ذلك الفن الذى يحتل فيه العامل العقلى مكان الصدارة بدلا من العامل العاطفى، وبدلا من الالتزام بالحقيقة»[٣].

ولئن كان هذا التعريف لا يفى بخصائص المدرسة الكلاسيكية فإنه يشير لأهم خصيصة فيه وهى العقل، ولكن من الواضح أن للأدب الكلاسيكى موقفا معينا من الحياة وموقفا معينا من الفن، تماما كما أن كل مذهب من المذاهب الأدبية هو فى النهاية موقف من الحياة والفن.

تاريخها :

ويعود تاريخ هذه المدرسة إلى الحضارة الإغريقية القديمة والحضارة الرومانية، أى إلى القرون الخمسة قبل الميلاد، وهذا التاريخ هو التاريخ الذى ترعرع فيه الفكر الفلسفى اليونانى على يد سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق م)

---

(١) أحمد أمين والنقد الأدبى ص ٢٩١.
(٢) إحسان عباس فن الشعر ص ٣٩.
(٣) فرد ب ميليت فن المسرحية ص ٢٩٩.

وافلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق م) ولكن هؤلاء وغيرهم مثل هوراس (٦٥ - ٨ قم) (صاحب كتاب فن الشعر) كانوا قد نظروا لأدب مجتمعهم، درسوه واستخلصوا منه قواعد أخلاقية وفنية حكموها فى الفن، إذ وجدوا آثار يوربيدس (٤٨٥ - ٤٠ ق م) وهى الاثار التى كانت تنتقد معتقدات مجتمعه وتسفهها، فتنتقد نظرة الناس فى عصره إلى العالم غير المرئى وتنتقد معتقدات عصره فى الالهة والأساطير والأبطال والسحرة والعرافين، وضمن أعماله الأدبية تصوير للآلهة يجعلهم أبعد فى باب الفضيلة والخير على نموذج الانسان العادى[١].

ووجدوا كذلك آثار سوفوكليس (٤٩٦ - ٤٠٥ ق م) الشاعر المسرحى اليونانى الذى وصلتنا منه سبع مآسى أهمها (انتيفونه - وأديب الملك - اليكترا) التى كانت تتحرك عكس حركة يوربيدس إذ كانت آثاره تمجد التراث الدينى والبطولى والأسطورى، وتدافع عن المعتقدات والأعراف فأعماله تمثيل للمثل الأعلى فى القرن الخامس قبل الميلاد[٢].

ووجود هذه الآثار الأدبية قبل مرحلة التنظير تبين أن تاريخ الكلاسيكية قد يسبق ذلك الزمن.

الاختلافات:

وقد كان من الطبيعى أن يؤدى اختلاف موقفى الأديبين من الحياة وتصورهما للكون إلى اختلاف النظرات النقدية والأحكام الفنية إزاء تلك الأعمال وما تحمله من قيم خلقية وفنية، وبرزت تلك الاختلافات فى ملاحظات أفلاطون النقدية، ولا سيما تلك التى ضمنها كتابه « الجمهورية » كما برزت فى موقفه وموقف أرسطو من الفن، إذ ذهب أفلاطون إلى أن الفن ومنه الشعر: كاذب هازل ضار، وأنه محاكاة من الدرجة الثالثة، بينما ذهب أرسطو إلى أن الفن حقيقى وجدى ونافع[٣].

---

(١) عبد المنعم تليمة مقدمة فى نظرية الأدب ص ١٧٨ .

(٢) نفسه ص ١٧٩ .

(٣) ديفيد ديتشين: مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ص ٤٥ .

بل إن أفلاطون ليذهب إلى أن الشعراء الغنائيين لا يكونون بعقلهم الكامل عندما ينظمون أشعارهم الجميلة، وأن الشاعر كائن أثيرى، تعطلت حواسه وباينه العقل[١]، ويؤكد أن الشعراء «ابتداء من هوميروس، ليسوا سوى محاكين، ينسجون صورا عن الفضيلة وما إلى ذلك، أما الحقيقة فإنهم لم يبلغوها، وهذه مسألة أخرى – كما يقول – المحاكى أو صانع الصورة لا يعرف شيئا عن الوجود الحقيقى، إنه يعرف المظاهر فقط»[٢] ويصل إلى القول «بأن نقصى عن دولتنا هذا الفن الذى ينطوى على المحاذير التى وصفنا»[٣].

إذن فهناك اختلاف فى المواقف الأدبية أدى إلى اختلاف فى المواقف النقدية لدرجة التناقض مما يضع علامات استفهام حول مفهوم الكلاسيكية ما إذا كانت مدرسة واحدة حقا!! أم أنها مدارس متعددة بتعدد التصورات واختلاف فهمهم للحياة ونظرتهم للكون، وخاصة بعد أن أثبتت الدراسات العلمية التى تعرضت لعلاقة الفن بالتصورات والمعتقدات أن الأوضاع الاجتماعية والعقيدة الدينية لها أكبر الأثر فى المضامين الفنية ووسائل التعبير المختلفة وفى الأشكال والأساليب[٤].

وإذا كان تصور الإغريق قد كثرت فيه الآلهة وتعددت ذكورا وإناثا، بل كانت تتزاوج وتنجب وتغضب وتفرح وتعشق وتكره شأنها شأن البشر تماما، فإن ذلك التصور قد جسمه الأدب و «نحن حين نقرأ ملحمة شاعرهم الأكبر (هوميروس) : الإلياذة، الأوديسة يروعنا ذلك التداخل العجيب بين عالم الآلهة وعالم البشر»[٥].

والأمر نفسه يجرى على الفنون الرومانية، فعلى الرغم من أنها كانت قد اتخذت من القواعد الفنية الإغريقية مثلها الفنى الأعلى، فإن شاعرها تاكيتوس (القرن الأول قبل الميلاد) كان يدعو إلى التغيير ويشكك فى إمكان ثبات المعايير

---

(١) نفسه ص ٢٠. (٢) نفسه ص ٣٣. (٣) نفسه ص ٣٩.
(٤) عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ص ٤٧. (٥) نفسه ص ٥٥.

الفنية[١]، بل إن فن التصوير الرومانى قبل الاحتكاك بالإغريق كان لا يحفل بالآلهة، وإنما يهتم بتصوير الإنسان فى حياته اليومية[٢].

وحين جاء المسيح عليه السلام غيّر من نظرة الناس إلى الحياة، فتغيرت مواقفهم من الحياة ومن الفن أيضا، وقد برزت هذه التغيرات فى الدعوة إلى تجنب الخوارق المسيحية لئلا تشوه، فحين أصدر (بوالو) كتابه « فن الشعر » بعد سنوات قليلة من نشر ميلتون « للفردوس المفقود » بين فيه أن « الشكل الوحيد من الخوارق الذى يجب أن يتجنب الشاعر الملحمى استعماله هو الخوارق المسيحية لأن الحقيقة الروحية تخضع لتشويه عظيم بالتجسيد الخيالى بحيث ينقصها الاقتناع »[٣].

وهذه الملاحظة تبين أن تصور الكلاسيكية الجديدة يختلف جذريا عن تصور الكلاسيكية القديمة عند اليونان، والرومان على حد سواء، فهل يمكن بعد هذا أن نعد ما يسمونه « الكلاسيكية الجديدة » كلاسيكية أيضا على الرغم من اختلاف فهمهم للكون والحياة عن فهم أولئك لهما، وللفن كذلك؟

إن الكلاسيكية فى العهد اليونانى والرومانى كانت تضع الفنون القديمة مثالا ونموذجا يحتذى لا يعلو عليها شيء، أما الكلاسيكية الجديدة فإنها تعد « مكانة الشعر بعد الكتاب المقدس »[٤] وهذا يعنى أن المثل الأعلى قد تغير فلم يعد مثلها الأعلى هو الفنون الكلاسيكية اليونانية وإنما صار هو الكتاب المقدس.

بل إن الأمر ليزداد اختلافا حينما نمعن النظر فى الكلاسيكية الجديدة نفسها، إذ قد لاحظ النقاد أن الفروق بين الكتاب الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر تبلغ درجة كبيرة « حتى إن المرء الذى على دراية بالتراث المسرحى الإنجليزى يجد صعوبة غير قليلة فى تذوق أشهر ما أنتجته العبقرية المسرحية الفرنسية،

---

(١) نفسه ص ٥٩.   (٢) نفسه ص ٥٩ .

(٣) ويليام. ك، ويمازت، وكلينث بروكس: النقد الأدبى « النقد الكلاسيكى ج ٢، ص٢٤٨).   (٤) نفسه ص ٢٥٣ .

ويرجع بعض هذه الفروق بين المأساة (فى إنجلترا) والمأساة الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا إلى الاختلاف بين العصرين اللذين أنتجا مثل هذا الفيض المسرحى الشهير »[1] وقرروا نتيجة لذلك أن الفروق بين أروع الإنجازات المسرحية فى فرنسا وأروعها فى إنجلترا أساسية جدا[2] مع أن فرنسا وإنجلترا كانتا - القرن الثامن عشر بالذات - قد تشبثتا بالمبادىء الجمالية الكلاسيكية الأرسطية تشبثا وصل أقصى درجات الشدة والتزمت [3] من جهة، وعمدت إلى بث الروح المسيحية فى المسرحيات حتى ظهر مصطلح وشعر الملحمة المسيحية فى القرن السابع عشر فى الإنجليزية والفرنسية »[4].

جملة القول :

إننا نستطيع بعد كل هذا أن نقرر أنه ليس هناك - من جهة التصور - وعلى أساس أن الفن موقف من الحياة ورؤية للكون - شيء من الانسجام والاتحاد بين التصورات فى الكلاسيكية القديمة والجديدة تسمح لنا بأن نعد ذلك الأدب كله مدرسة واحدة إذ أن كل أديب، وكل حضارة، وكل عصر كان ينطلق من مفهوم معين يفسر فى ضوئه، ويصوغ من خلاله مضمون عمله الفنى.

وإذا صدق ذلك بالنسبة للآداب الغربية القديمة التى سبقت ظهور المدرسة « الرومانتيكية » (القرن الثامن عشر) فإن صدقه على الآداب العربية أحق، فنحن نتساءل فى عجب : كيف يسمح بعض النقاد لأنفسهم بوضع عناوين مثل « الكلاسيكية العربية فى مقدمتها ومظاهرها »[5]، ونعجب أكثر حين نقرأ عبارة ميشال عاصي التالية : « إن نظرة عابرة إلى قصيدة، بل إلى بيت من شعر المتنبى مثلا، أو أى شاعر كلاسيكى عربى آخر تكفى على ما أظن للتأكيد على أن الكلاسيكية فى الأدب والفن هى اتجاه جمالى يقوم على حقيقة التوازن بين

---

(١) فرد مليت فن المسرحية ص ١٢١ .
(٢) نفسه .
(٣) نفسه ٢٩٨ .
(٤) وليام . ك، وكلينث بروكس الكلاسيكية الجديدة ج ٢ / ٢٤٨ .
(٥) إليا الحاوى، فى النقد الأدبى ج٥ ص٥ .

عناصر العقل والمخيلة والشعور توازنا نسبيا تظل الأمامية فيه والغلبة لحضور العقل دون غياب العنصرين الآخرين الملازمين»[١].

إذ لو كان المذهب الكلاسيكي يتحدد بتوازن هذه العناصر الثلاثة لكانت جل آداب العالم كلاسيكية، ولكن الأمر ليس كذلك تماما لأن المذهب الكلاسيكي كغيره من المذاهب هو قبل وبعد كل شيء فلسفة للنظر فى الحياة والفن، وهو موقف منهما وإدراك للكون، وفهم لوظيفة الفن وطبيعته، فعندما استعملت كلمة كلاسيكية (Classicism) لم تقتصر فى معناها على أسلوب معين وإنما «شملت موقفا معينا من الحياة وموقفا معينا من الفن»[٢] تماما كما أن «الرومانسية ليست مدرسة أدبية، بل هى موقف ثقافى عام»[٣].

عناصر الكلاسيكية:

إن الفكر اليونانى يشبهه أحد الشعراء بعربة يجرها جوادان هما:

الشعور والمخيلة، ويقودهما حوذى حاذق هو العقل، مما يدل على وجود عناصر ثلاثة أساسية هى مرتكزات المدرسة الكلاسيكية، (العقل - الخيال - العاطفة) ومن ثم يمكن القول فى البداية بأن اعتبار المدرسة الكلاسيكية عقلا محضا ليس من الصائب، ولكن الصائب هو أن الكلاسيكية تقوم على أسس أخرى تميزها غير هذه العناصر التى تشترك فيها كل آداب العالم.

١ - المحاكاة: إن هذه المدرسة لها فلسفة عامة وضع قواعدها فلاسفة اليونان وعلى رأسهم أفلاطون وآرسطوا ومن قبلهم سقراط وهذه الفلسفة تقوم على النظر إلى الفن على أنه محاكاة للمحاكاة، ويصوغ أفلاطون بنفسه هذه النظرية كما يلى:

«هناك ثلاثة أسرّة، أحدهما يوجد فى الطبيعة، وهو من صنع الله، ولابد

---

(١) ميشال عاصى، الفن والأدب ص ١٩٩.

(٢) فرد. ب ميليت، فن المسرحية ص ٢٩٧.

(٣) عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب ص ١٨٤.

لنا من أن نقر بذلك.. وهناك سرير آخر من صنع النجار... والذى يرسمه الرسام هو الثالث... الذى يأتى فى المرتبة الثالثة من الطبيعةمحاكيا... وشاعر المآسى محاكٍ، وهو إذن كسائر المحاكين يبتعد ثلاث منازل عن الحقيقة»[١].

وفكرة المحاكاة هذه تترجم نظرة فلاسفة الفن اليونانى إلى الكون من جهة، وعلاقة الفن بالكون من جهة ثانية.

ومن هنا كانت كل العناصر الأخرى مرتبطة أشد الارتباط بنظرية المحاكاة، مما جعل كثيرا من النقاد يعنونون لدراسة المذهب الكلاسيكى بالعنوان «نظرية المحاكاة»[٢].

وقد شجعهم على ذلك أن آرسطو – وإن لم يتبع أستاذه أفلاطون فى كون الفن محاكاة من الدرجة الثالثة – فإنه لم ينكر أن الفن محاكاة وأن مفهوم الشعر ينحصر فيها وفى تمثيل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة[٣]، بل ذهب إلى ما هو أعمق من ذلك فعد «المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع»[٤] لأنها ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، وهذا مجال الخلق الفنى والتوجيه الاجتماعى»[٥].

٢ – العقـــل:

لما كانت الفلسفة اليونانية تقوم على التأمل فقد كان من الطبيعى أن تعطي العقل أهمية كبرى، وبذلك اعتبرت «العامل العقلى فى الفن الكلاسيكى قوة هائلة» لا تظهر قوتها فى تصور الأديب وموقفه من الحياة فحسب، ولكن تبرز كذلك فى الجانب الفنى إذ يحرس الفنان الكلاسيكى على «النظام»

---

(١) ديفيد ديتشن: مناهج النقد ص ٣١/٣٢.

(٢) انظر تليمة/ مقدمة فى نظرية الأدب ص١٦٨، شكرى عزيز الماضى، محاضرات فى نظرية الأدب ص١٣ إحسان عباس فن الشعر ص١١.

(٣) غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص٥٢.

(٤) نفسه ٥٠. (٥) نفسه ٥٦.

و«الترتيب» وهما نشاطان عقليان، وقد بولغ فى استعمال العقل حتى عرف الفن الكلاسيكى بأنه هو «الفن الذى يحتل فيه العامل العقلى مكان الصدارة بدلا من العامل العاطفى»[١].

٢ - الالتزام بالتقاليد الفنية ورفض التغيير :

ويبدو أن المنظرين اليونانيين ومن جاء بعدهم من الرومانيين ونقاد القرن السابع عشر والثامن عشر الذين وضعوا قواعد الكلاسيكية الجديدة كانوا مبهورين بالتقاليد الفنية التى توارثوها عن آداب القرون الخمسة التى سبقت ميلاد المسيح عليه السلام، لذلك التزموا بها ورفضوا التغيير والتحديث حتى «إن أكثر الكلاسكيين تزمتا ومحافظة لا يرضى أن يسلم بأية تغييرات أساسية فى المبادىء التى يجدها فى روائع الفنون الكلاسيكية القديمة، فهو ينظر بلهفة إلى الماضى لا إلى المستقبل، حين يجد فى ذلك الماضى أعمالا أنجزت، وبإمكانه محاكاتها، ولكنه لا يستطيع أن ينافس هذه الأعمال أو يتفوق عليها»[٢] والواقع أن الالتزام بالتقاليد لم يكن قصرا على القيم الفنية وإنما تجاوزته كذلك إلى المحافظة على القيم الخلقية، والذود عنها[٣].

٣ - تقييد الخيال : وقد نجم عن التشدد فى استعمال العقل والالتفات إلى القيم الفنية والخلقية التأكيد على تقييد نشاط الخيال، فالخيال الطليق، والابتكار الحر، والإبداع الأصيل كلها صفات أقل من وجهة النظر التى تقول بالالتزام الأمين للأعمال الأدبية الكلاسيكية[٤] ولعل هذا الإسراف فى تقييد الخيال بعود إلى الخلط بين «الخيال والوهم»[٥]، إذ لم يدرك ما أدركه بعد ذلك كوليردج من أن الخيال يستطيع أن يعثر على صور الأفكار فى الطبيعة، وأن الفن «هو اللغة التصويرية للفكر»[٦]، أو ما أدركه «تين» من أن «الصورة هى الإحساس نفسه ولكنه متعاقب وقابل للبحث»[٧].

---

(١) فرد. ب ميليت، فن المسرحية ص٢٩٩. (٢) نفسه ص ٣٠٠.

(٣) نفسه. (٤) نفسه. (٥) غنيمى هلال، النقد الأدبى ص١٦٢.

(٦) نفسه ٤١٣ - ٤١٤. (٧) جان بول سارتر، التخيل ص٧٢.

٤ - **المثالية**: ثم إن نظرية المحاكاة فرضت على الأدب الكلاسيكى نمطا من المثالية يختلف - بالطبع - عن المثالية التى ينشدها كل مذهب أدبى، ومثالية الكلاسيكى كما يحددها أفلاطون تكمن فى «الصورة المثالية» التى صنعها الله للأشياء فى عالم المثل، ويبالغ فى تحديد ذلك فيقول «حتى لو صنع الله اثنين من - الأسرة - فلابد أن يكون ثم ثالث يستتر وراءهما بالنسبة إليهما هو الصورة المثالية وهذا هو السرير المثالى»(١) وهذا المثال هو الذى ينبغى القياس عليه لأنه يمثل «عالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التى هى مقاييس لما يجرى فى منطقة الحس، وجميع ما فى عالم الحس محاكاة لتلك الصور»(٢).

وقد أدى التمسك بفكرة المثالية إلى كبت عناصر الواقعية والشخصيات ورفع الأبطال على الواقع لتسمو على الدنيويات من جهة وليكسبها صفة الجلال والوقار وقد يبرز ذلك فى شخصيات أدبية وفى السلوكيات والكلام والأخلاق(٣).

٥ - **الوضوح**: أن الكلاسيكى كان يرمى بأدبه لتحقيق مقاصد هى التى جسمها أفلاطون فى «جمهوريته» المثالية، ونتيجة لذلك فإن الوظيفة التهذيبية تفرض الإيضاح من أجل تجنب التأويل، وعندهم أن «الوضوح لا يسمح بأى انحراف فى الفهم والتأويل»(٤).

٦ - **العناية بالصياغة وجمال الأسلوب**: وقد أدى ذلك إلى اعتماد مبدأ الاختيار، فكان الأديب يعنى باختيار الكلمات والتشبيهات والمجازات، والتى تتناسب مع الفلسفة العامة التى تمثل موقف الأديب من الحياة، وتعبر عن رؤيته للكون بصدق، وتترجم رسالته الأدبية بوضوح، كذلك كان يختار الصور

---

(١) ديفيد ديتشن، مناهج النقد الأدبى ص٣١.

(٢) غنيمى هلال: النقد الأدبى ص٣٢.

(٣) فرد ب. ميليت: فن المسرحية ص٣٠٥، ٤٠٦.

(٤) نفسه ٣٠٤.

الشعرية والاستعارات التى يكبح فيها جماح الخيال والتخيل، وكل هذا فى سبيل إحداث تأثيرات تمتاز بالوضوح والبساطة والإصابة[1].

ويرتبط بالعناية بجمال الأسلوب، الاهتمام بالوحدة والتماسك، ولذلك كان الكلاسيكى يعنى بالوحدات الثلاث: الزمان، والمكان، والحدث.

٧ - الوظيفة الأخلاقية:

لئن كان أفلاطون قد أخرج الشعراء من جمهوريته لأنهم - فى رأيه - يفسدون ولا يصلحون - فإنه مع ذلك كان يرى أننا يجب أن نهذب أطفالنا - بالأدب الحقيقى والوهمى، وذلك بأن نقص عليهم أولا حكايات وهمية فى الأكثر مع أنها لا تفتقر إلى الحقيقة، ولكنه كان من جهة ثانية يتساءل على لسان سقراط «أفنأذن لأولادنا، دون حذر، بأن يسمعوا كل مايلقى إليهم من حكايات، وقد يكون مصدرها أى شخص من الأشخاص، وأن يتلقوا أفكارا قد تكون فى أكثرها منافية كل المنافاة لتلك الأفكار التى ينبغى لنا أن نثبتها فى نفوسهم عندما يبلغون الرشد»[2].

بل ويحذر من «قدرة الشعر على إيقاع الضرر حتى بالصالحين - وهناك قلة من الناس لا يمسها الضر - هى بلا ريب أمر رهيب»[3].

ومن الواضح أن أفلاطون قد بالغ فى التحذير من أثر الأدب على السلوك والطباع بعض المبالغة، ولكن مع ذلك فإن للأدب قدرته - فعلا - على التأثير، غير أن الأدب نتيجة لتلك القدرة فإنه يصبح سلاحا ذا حدين، ينفع حين يستخدم للتهذيب، ويضر حين يوظف لنشر الرذيلة، وقد أدرك أرسطو ذلك فعرّف الملهاة تعريفا ينم عن الاهتمام بدور الأدب فى «تطهير» النفس وتزكيتها من الخبائث فقال: «الملهاة محاكاة فعل هزلى ناقص يحصل به تطهير المرضى بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات»[4] وبين أن «الأغانى التطهيرية تسبب للناس السرور بدون إيلام ولا ضرر»[5] وأن «المأساة» بما تحاكيه من فعل

---

(١) نفسه ٣٠٣.
(٢) ديفيد ديتشن، مناهج النقد الأدبى ص٢٥.
(٣) نفسه ص٣٧.
(٤) غنيمى هلال، النقد الأدبى ص٨٩.
(٥) نفسه ٨٣.

نبل تثير به الرحمة والخوف فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات[١]، فالمعنى عند أرسطو يزودنا بالمعارف ويحقق لنا الرضى الفنى، ويهيىء لنا حالة عقلية أحسن، وهذا الثلاثى من القيم يخلص الكلاسيكية على يد أرسطو من تهم أفلاطون[٢].

وقد بقيت بعد ذلك رسالة الأدب مقدرة عند الكلاسيكيين حتى عصر النهضة إذ نجد دريدن يعرف المسرحية بأنها «صورة للطبيعة البشرية تمتاز بالصدق وتتسم بالحيوية تمثل عواطفها وخصائصها العقلية، وتقلبات الحظ التى تنتابها، وذلك بغية إمتاع الإنسان وتعليمه»[٣] ونجد سدنى يدافع عن الشعر ويقرر أن الشعراء يعملون ويقودون إلى الحقيقة فى أشرف حالاتها وأسماها الذين يجعلون الشهامة والعدالة تتألقان من خلال الخوف والشهوات الغاشمة»[٤].

الحلقة الثانية : ٢ / المذاهب الأدبية (نظرة جديدة)

مدرسة الأدب العربى بين الجاهليتين والإسلام

الإشارة التى ألممنا بها فى الحلقة السابقة كانت تستهدف تساؤلات أساسية حول مفهوم المدرسة الكلاسيكية، القديمة والجديدة، وقد تبين من خلال البحث أن هذا المصطلح كان يطلق مجازا على الأدب القديم، وفى أحيان كثيرة يطلق جزافا، إذ لا تضبطه ضوابط فنية أو فلسفية، ودليل ذلك هو التناقض الكبير الذى نشهده بين رؤية أفلاطون ورؤية أرسطو فى القديم ورؤية سدنى وغيره فى الحديث.

وفى هذه الحلقة سنحاول الإلمام بمدرسة الأديب العربى، الجاهلى منه والإسلامى، وإنما عمدنا إلى هذه المدرسة دون المدارس الأخرى كالرومانسية والبرناسية والوجودية، وغيرها لأن هذه تأتي تاريخيا فى المرحلة الثانية بعد المدرسة الكلاسيكية القديمة اليونانية، إذ تمتد الكلاسيكية القديمة من القرن

---

(١) نفسه ص ٦٥.

(٢) ديفيد ديتشن، مناهج النقد الأدبى ص٧١.

(٣) نفسه ص١٢٠.

(٤) نفسه ص١١٧.

الخامس ق. م إلى القرن السادس عشر بعد الميلاد، حيث برزت أقلام غربية نشطت خاصة فى عهد لويس الرابع عشر (القرن السابع عشر) متخذة من خصائص الأدب الإغريقى واللاتينى القديم تقليدا فنيا جديدا، بينما يعود تاريخ المدرسة العربية التى تتميز بخصائصها ورؤيتها الفكرية والفنية إلى حوالى القرن الثانى قبل الهجرة[1]، أى حوالى القرن الرابع الميلادى، فهى تقع - تاريخيا - بين الكلاسيكية القديمة والجديدة، ولكنها تتميز بخصائصها التى شكلت منها «مدرسة شعرية»[2] إذ كان بينها على اختلاف الشعراء والقبائل والحياة الزمنية وشائج فنية عامة تكاد تصل إلى درجة (الشعائر الفنية) التى وكل الشعراء الفحول بتلاوتها، وأن التمايز الفنى الذى يمكن أن نجده بين شعر الشعراء المختلفين إنما يخضع لهذه القدرات المتفاوتة على الإبداع الفنى، كما كان يتميز بها الشعراء الجاهليون من جهة، وهذا التطور الذى جد على حركة الشعر ذاتها بانتقالها من مرحلة حضارية إلى مرحلة غيرها من جهة أخرى»[3].

ومن المؤسف أن بعض الدارسين الذين لا يراعون الحدود الحضارية للأمم قد درجوا على تسمية المرحلة المراوحة بين ظهور الأدب الجاهلى ونهاية القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) بالمرحلة الكلاسيكية[4] بينما فى الحقيقة يعد ذلك عدوانا شنيعا على البحث فى الآداب من منظور حضارى، إذ ليس بين المدرسة الكلاسيكية كما عرفت عند اليونان ومدرسة الشعر العربى القديم أى علاقة فكرية أو فنية تسمح لنا بإلصاق هذا الاسم بها، فقد كانت تعنى بالخيال عناية فائقة حتى عد ناقدهم الشعر «ضربا من التصوير»[5] بينما انتقصت الكلاسيكية من قيمة الخيال، ولعل «جب» الذى وصف الأدب العربى بأنه أدب

---

(١) أنظر: شوقى ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي: ص ١٨٦ دار المعارف. وأنظر: تاريخ الأدب العربى لمحمد واضح الندوى ص ٩٠ دار ابن كثير ١٤٢٤ هـ.

(٢) للتوسع انظر إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلى: قضاياه الفنية والموضوعية، ص ٦٩، وما بعدها.

(٣) نفسه ص٧١.

(٤) جبور عبد النور: المعجم الأدبى ص٢٢١.

(٥) الجاحظ: الحيوان ٣ / ١٣١.

رومانتيكى[1] يؤكد اختلافه عن الكلاسيكى تماما. على أننا لا نوافقه على أن يكون رومانسيا؛ لأن الأدب العربى أسلوب فى التعبير يمثل مدرسة إبداعية بأتم معنى الكلمة أى أنها أنشئت على غير مثال سابق لها.

وإذن فإن مدرسة الأدب العربى قائمة بذاتها، تميزها خصائص فكرية، وحضارية وتاريخية، وفنية، ودينية، وأن رحلتها التاريخية تميزت بمراحل ثلاث هى:

١ – مرحلة الجاهلية (الأدب الجاهلى) الذى يتميز على المستوى التصورى بفكرة الشرك، وغموض معنى الربوبية وتمثله المعلقات العشر.

٢ – مرحلة الأدب الإسلامى الذى عرف التوحيد وصفاء التصور، يمثله حسان بن ثابت وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة مرورا بالعصور الذهبية إلى غاية حافظ وشوقى والأمير عبد القادر الجزائرى.

٣ – مرحلة الأدب التغريبى الذى تزلزلت فيه قيم الإيمان ويمثله أدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهما.

٤ – مرحلة التحديث الإسلامية ويمثلها محمود حسن إسماعيل ومصطفى الغمارى ونجيب الكيلانى برواياته المتعددة وغيرهم كثير.

وهى مراحل لم تمر بها المدرسة الكلاسيكية التى تراوحت بين الوثنية والتثليث.

أما مرحلة الأدب الجاهلى فعمرها نسبيا قصير لا يزيد عن قرنين، ولكن إنتاج هذه المرحلة كان غزيرا جيدا، وجميلا محكما، يشهد له بذلك القدماء مثل ابن سلام الجمحى وابن قتيبة، والآمدى، والقاضى الجرجانى، والمحدثون مثل طه حسين، والرافعى، والعقاد... بل وحتى المستشرقين كانوا يقولون «إن قصائد القرن السادس الميلادى الجديرة بالإعجاب تنبىء بأنها صناعة طويلة»[2].

---

(١) شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ١٥.

(٢) نفسه ص ١٤٨.

وقد نمت هذه المدرسة فى ظروفها الخاصة تحت رعاية كبار الشعراء الذين منهم امرؤ القيس، وزهير بن أبى سلمى، والأعشى، هؤلاء الشعراء الذين كانوا يتشددون فى القواعد الفنية مثل التصوير والموسيقى تشددا قويا جعل شوقى ضيف يعد مرحلتهم مرحلة الصناعة الأدبية لأن «الشاعر الجاهلى يحاول أن يوفر فى شعره كثيرا من القيم الصوتية والتصويرية، وكان يلقى عناء شديدا فى هذا التوفير»[١].

ولئن كانت مدرسة الأدب العربى قد تميزت فى هذه المرحلة بشيوع التصوير والموسيقى، فإنها قد تميزت كذلك بالتمسك ببناء خاص للقصيدة الشعرية، يمكن القول ان الشعر الكلاسيكى لم يشهده تماما، ومن هنا نقول إن هذه المدرسة تتميز بخصائص ثلاثة:

١ – خاصية التصوير القائم على النموذج العربى الذى يحب التشبيه ويكثر منه لميله إلى الوضوح الذى هو طبيعة الإنسان العربى بحق.

٢ – خاصية الموسيقى التى تجمع بين وحدة البحر ووحدة القافية والروى حتى قيل «الشعرية العربية.. كانت دائما منبعا للإشباع الموسيقى إلى جانب دورها فى توليد اللغة وتنمية المخيلة وتعميق الوعى بالوجود».

٣ – الهيكل أو البناء الشعرى الخاص الذى درس تحت عناوين مختلفة، منذ ابن قتيبة الذى حاول أن يجد رابطة نفسية توثق الصلة بين الأغراض المختلفة التى تتضمنها القصيدة وتشكل هيكلها، وبين حياة الشاعر من جهة، وقدرة المتلقي على التلقي من جهة أخرى[٢]، إلى مصطفى ناصف الذى ألح كثيرا على دراسة «الوحدة الإسطاطيقية للشعر»[٣].

ولكن هذا الشعر الجاهلى ظل أصحابه – مع تحقيقهم للوحدة الفنية التى سمحت بعدهم بظهور مدرسة قائمة بذاتها – مشتتين فكريا لا تجمع بينهم

---

(١) نفسه ص ١٧ – ١٨. (٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ٧٤ – ٧٦.
(٣) إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلى ص٣٣٤.

فلسفة ولا يوحّد بينهم دين، مما جعل تصورهم للكون والحياة يفتقر إلى خلفية تؤلف بينهم.

نعم قد تجد في الشعر الجاهلي بعض الصور التي تدل على معرفتهم للكتاب، كما يدل بعضها على العبادات ولكن يمكن أن «نلاحظ في حياة الجاهليين الدينية أشكالا متناقضة من العبادات»[1]، وليس من شك أن هذه التناقضات لا يمكنها أن تشكل تصورا متكامل الأطراف يساعد على إنشاء مدرسة أدبية ذات رسالة سامية، وإنما كل ما هنالك أن الشاعر كان يحس بهموم محددة تخصه في الغالب، وفي أحسن الأحوال يخص قبيلته فيعبر عنه في قصيدة، لا يمكنها والحال هذه أن ترقى إلى مستوى الرسالة، وحتى أولئك الشعراء الذين يرى بعض الباحثين في شعرهم بعض آثار العبادة القائمة على التوحيد «كما يظهر في شعر زهير والأعشى بصفة خاصة»[2]، فإن ذلك كان من جهة أخرى مظهرا من مظاهر الشك في صحة الشعر الجاهلي كما يرى الدكتور طه حسين[3].

وعلى العموم فإن الشعر الجاهلي كان مدرسة بخصائصه الشكلية، لكنه لم يرق إلى مستوى المدرسة من جهة التصور، وبقي الأمر كذلك حتى جاء الإسلام ليصحح مسيرة الأدب العربي، وذلك بأن وضع أساسا للمدرسة العربية الإسلامية أول الأمر ثم المدرسة الأدبية الإسلامية بعد أن تحققت الفتوحات، وساد التصور الإسلامي، وبذلك بدأت المرحلة الجديدة.

المرحلة الثانية:

بعد نزول القرآن الكريم بدأت الثورة الفكرية في النشاط وأخذت العقيدة الجديدة تهيمن على القلوب والنفوس، وتصلح ما شاء الله أن تصلح من العقول، وتنظم ما شاء أن ينظم من الأفكار، وهكذا صار الشعراء يصدرون في أشعارهم

---

(١) نفسه ص ٣٧. (٢) نفسه ص ٣٩.

(٣) طه حسين: في الأدب الجاهلي ص ١٣٢ - ١٤٢.

عن عقيدة التوحيد التى لم تصحح مسيرة الفن العربى وحسب، بل امتد سلطانها إلى الفن البيزنطى، قال سمير الصائغ: «أمام الفن الإسلامى لا نستطيع أن نبتعد عن مبدأ التوحيد، المبدأ الجوهرى الذى صحح بدوره أفكار التوحيد السابقة للإسلام الذى شكل النظام العام، ليس للدين فحسب بل للحياة بشتى مظاهرها، من هذا المنطلق يكون الفن الإسلامى مصححا للفن البيزنطى على غرار ما صححه الدين نفسه على صعيد المعتقد الإيمانى»[1].

فى هذه الفترة التى كان التصور الإسلامى ينمو كان - وهذا طبيعى - الحس الجمالى يتغير تبعا لتغير النفوس والأفكار والمعتقدات، وصار الشاعر العربى صاحب أفكار عميقة، وعقيدة موحدة، مما أدى ببعض الشعراء إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل.

ومهما يكن فقد تكونت المدرسة العربية الإسلامية التى تميز أدبها بوضوح فى الرؤية لم يشهدها أدب من قبل ولا من بعد، وقد برز على رأس مؤسسى هذه المدرسة، حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة، ولبيد وكعب بن زهير، والنابغة الجعدى، وغيرهم ممن كان يعيش الإسلام حقا، فجمهور هؤلاء الشعراء كما يقول شوقى ضيف كانوا «يصدرون فى جوانب من أشعارهم عن قيم الإسلام الروحية التى آمنوا بها وخالطت شغاف قلوبهم»[2].

ومنذ ذلك الحين ظهرت المدرسة الأدبية الرسالية التى ما لبثت إلا قليلا حتى عمت بلاد المسلمين، لذا قال المستشرق غوستاف فون غرنباوم: «من الغريب المدهش لم يمض جيلان على ظهور الإسلام حتى امتلأ الأدب العربى بالموضوعات وبصور التعبير المتصلة بالدوافع الدينية»[3].

ومن الطبيعى أن يصحب هذا التوجه الشعرى الجديد حس جمالى جديد،

---

(١) سمير الصائغ: الفن الإسلامى ص٣٦١.
(٢) شوقى ضيف: تاريخ الأدب العربى: العصر الإسلامى ص ٦٨.
(٣) غوستاف فون غرنباوم: دراسات فى الأدب العربى ص٤٠.

يرى الجمال فى الباطن والظاهر، بل يذكر أن «الجمال الباطن يزين الصورة الظاهرة وإن لم تك ذات جمال»[1] ويأتى على رأس هؤلاء الذين يمكن أن نعدهم أساتذة علم الجمال الإسلامى أبو حامد الغزالى وابن قيم الجوزية، وابن رشد وابن سينا والفارابى وغيرهم ممن كانوا بفضل الإيمان القوى «خميرة لتجديد العلوم والفنون»[2].

المرحلة الثالثة:

يمكن أن نستعير هنا من محمد قطب مصطلح «جاهلية» القرن العشرين[*] لنطلقه على أدب هذه المرحلة إذ سلم مبدعوه فى جمال الباطن وفُتِنوا بجمال الظاهر وهو جمال شهوانى يمثله الجمال الجسدى والجمال الجنسى، وقد بلغ هذا الاتجاه أوجه على يد روائيين مثل إحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ والطاهر وطار، ورشيد بوجدرة وعلى يد شعراء مثل أدونيس، نازك الملائكة، صلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب، نزار قبانى وغيرهم ممن يمثل بحق التيار التغريبى الحديث والمعاصر مع ما بينهم من تفاوت.

ويرى النقاد الإسلاميون والنقاد الأخلاقيون جميعاأن الأدب الذى يتخذ مثله الجمالى من الجمال الشهوانى والجسدى والجنسى إنما هو أدب ينذر بانحطاط فى الأمة التى ينتج فيها لأن «كل أمة أطلقت لنفسها شهوة عشق الجمال الجسدى والجمال الجنسى كانت نتيجتها واحدة فى النهاية تحطمت وغلب عليها غيرها من الأمم القوية المتماسكة التى لم تفسد بعد، كذلك فعلت اليونان القديمة والعالم الإسلامى حين طغت عليه الشهوات، وكذلك فعلت

---

(١) ابن القيم الجوزية: روضة المحبين ص ٢٣١.

(٢) روجيه غارودى: الإسلام دين المستقبل ص ٢١.

(*) إن الإسلاميين المعاصرين يتعاملون مع مصطلح «الجاهلية» على أنه فكر وحالة وجدانية وقيم وعقيدة وما يستتبع ذلك من سلوك لا ترتبط بزمان أو مكان محددين، وإنما ترتبط بالقلوب والعقول والنفوس.

فرنسا فى العصر الحديث، وكذلك تصنع بقية الدول التى تبدو اليوم قوية متماسكة وهى منحلة من الداخل ينخر فى كيانها السوس»[١].

ومعنى ذلك أن فى هذه المرحلة التى تفشى فيها الأدب الفاحش هى مرحلة نكدة على الحضارة الإسلامية التى ما فتئت تعد الأدب وسيلة من أقدس الوسائل التى تستخدمها فى البناء الحضارى كما نصت على ذلك سورة الشعراء.

ومن هذا وبسبب التخوف الشديد من النظرة التغريبية التى أفحشت فى الأدب ولم تراع قيم الأمة ومشاعرها، رأينا الناقد الإسلامى نجيب الكيلانى يعيب على التغريبيين رضوخهم للصور الأدبية الغربية فيرى أنه كما كان الرمز فى الأدب الغربى يستمد تصوره من الأدب اليونانى وهو وثنى فإن الأدب الإسلامى ونقده يهاجمان الرمز الغربى بشدة، وقد هاجم الكيلانى - فعلا - كل الشعراء الذين استخدموا الرمز بهذا التصور واتهمهم بالإصرار على إفساد الذوق والتصور والإيمان[٢].

مرحلة التحديث الإسلامية

ولعل من حسن حظ العالم كله أن ظهرت مدرسة الأدب الإسلامى من جديد على يد فنانين مبدعين مثل محمد إقبال ومحمود حسن إسماعيل، وأحمد مطر، ومصطفى الغمارى، ومحمد ناصر، وعدنان النحوى، وجماعة المشكاة فى المغرب، والشاعر الأمير محمد بن راشد آل مكتوم، ومانع سعيد العتيبة الذى تغنى كثيرا بعروبة التقوى وتحدث كثيرا عن التحديات التى واجهتها هذه العروبة فى المشرق والغرب الإسلامى والفنان الرسام محمد كريم، كما برزت على يد كبار المنظرين المعاصرين، مثل سيد قطب، ومحمد قطب ومحمد الحسن الندوى ومحمد إقبال، وعماد الدين خليل، ونجيب الكيلانى، ومحمد إقبال عروى،وعلى الحسنى الندوى، وعبد الباسط بدر، وعدنان

(١) محمد قطب: منهجية الفن الإسلامى ص ١٣٨ / ١٣٩.
(٢) نجيب الكيلانى، آفاق الأدب الإسلامى ص٧٦.

النحوى، ومالك بن نبى، وغيرهم، فضلا عن الدارسين الذين عنوا عناية خاصة من الوجهة التطبيقية لهذا الأدب أمثال: محمد عادل الهاشمى، وعبد الباقى محمد حسين، وصلاح عبد الفتاح الخالدى، ومحمد حسين بريقش، ومصطفى عليان، وحسن لوراكلى وغيرهم.

فهؤلاء جميعا سواء على مستوى الإبداع أو النظرية أو التطبيق، قد ساهموا بفَعَاليَّةٍ لإعادة الآدب إلى مفهومه الصحيح فعُرّف الفن بأنه « هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان، هو الفن الذى يهيىء اللقاء الكامل بين (الجمال) و (الحق) "[١]، وأكد بأنه « لا يمكن تصور الخير منفصلا عن الجمال »[٢] كما بين أن « الجمال هو الإطار الذى تتكون فيه أية حضارة »[٣].

ومن هذا عاد للأدب عنوانه ورسالته، وتميز بخصائص أشار أنور الجندى لبعضها بقوله « أعظم هذه الخصائص هى: أنه أدب غائى، هادف، ملتزم، أصيل، متكامل، مستقل » [٤]، وجُمع بعضها تحت عنوان « المفهوم الإسلامى المتميز للأدب » ومنها: الأصالة، الإنسانية، الصدق، الوضوح، الأيمان، الأخلاقية، التفاؤل، الالتزام، ترابط الفردية والجماعية، ثبات القيم، الوسطية، الارتباط بالتراث[٥].

وتعد هذه المدرسة التحديثية عودة عظيمة للأدب النظيف، ليس كما يحبه الإنسان السوي وحسب ولكن - وهو الأهم - كما يرسم معالمه المشرع الحكيم فى سورة الشعراء.

---

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامى ص٦.
(٢) مالك بن نبى: مشكلة الثقافة ص١١٥.
(٣) نفسه ص ١٢٠.
(٤) أنور الجندى: نظرية الأدب الإسلامى، مجلة المنار، ع ٨ سنة ١١، ص٦٨.
(٥) نفسه، ص٦٩.

رؤية أبى اليقظان إبراهيم الشعرية (١٩٧٣)

توطئــــة:

من الشعراء من يرى الكون بحِسِّه هو، ومنهم من يراه تقليدا لغيره، ومنهم من يراه بكل جوارحه الظاهرة منهـا والبـاطنة، وهذا أفضل الشعراء، ومن هنا حصل الاختلاف فى الرؤى الشعرية.

إذا تختلف رؤى الشعراء للكون والحياة باختلاف بنياتهم الفكرية والنفسية والروحية وباختلاف قدراتهم، ومواهبهم الفطرية، لذلك نجد من الشعراء من يرى الكون من خلال حس غيره وبنيته الفكرية والنفسية والروحية، وهؤلاء من أردإ الشعراء، لأن أدبهم الذى ينتجون يقوم على التقليد ويقف دون الإبداع والتوليد وهذا النوع من الشعراء كثير، وفى الغالب الأعم يكون مؤشرا من مؤشرات السقوط الحضارى للأمة والانهيار الأدبى للشعوب، وهذا ما يلاحظ فى أدب عصور الانحطاط، وفى أدب كثير من شعراء العصر الحديث ولاسيما التغريبيون. وقد نجد من الشعراء من يرى الكون بحسه هو، ولكن زاوية النظر التى يرى الكون من خلالها لا تكاد تتجاوز الحس الظاهر، فتراه يعمد إلى تصوير الواقع الذى يراه، ويعجز عن تفسيره وتعليل حركته لأنه لا يملك القدرات التى تسعفه على تخطى الحواجز واختراق الحجب المادية التى تعطل رؤيته للكون لافتقاره إلى النظرة القلبية والروحية التى تملك تلك القدرة العجيبة التى تمكن الشعر والشاعر من الغوص فى أعماق الأشياء والإنسان والكون والحياة لتعرف كنهها وتسبر أغوارها.

وهذا النوع من الشعراء وصاف للظاهر، وقاف عند السطوح، لكنه لا يتجاوز ذلك إلى اللب والباطن، ومن هنا تراهم لا يدركون «الجمال» إلا فى الصورة الظاهرة للواقع أو الطبيعة أو الكون ولاشك أن إدراك الطبيعة وجمالها بهذا الشكل المسطح مذموم لدى كبار المنظرين لمسائل الجمال فى الفكر الإسلامى، مثل الغزالى وابن قيم الجوزية، وفى الفكر الغربى مثل هيجل.

إن أبا حامد الغزالى كان يرى أن الجمال يقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة، والأول يدركه حتى الصبيان والبهائم أما الثانى فيختص بدركه أرباب القلوب ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهرا من الحياة الدنيا[١].

وإن ابن قيم الجوزية كان يرى أن: «الجمال الباطن يزين الصورة الظاهرة وإن لم تك ذات جمال»[٢]. وإن هيجل كان يرى أن: «الإدراك الحسى البحت هو أسوأ إدراك وأقله ملاءمة للروح وهو يكمن بصورة رئيسية فى النظر، فى السمع، فى الإحساس»[٣].

كل هذه الآراء تؤكد قلة شأن الرؤيا الشعرية والجمالية التى تقف عند مجرد الظاهر وتعتمد - فقط - على الحس فى تصوير الطبيعة ووصف الواقع، ولكن ذلك لا ينفي أن يكون لهذا النوع من الرؤى الفنية قيمتها فى الحياة، غير أن أصحابها لا يملكون ما يرفعهم لدرجة أعلى، ويعينهم على إدراك أعمق.

فنحن نجد نوعا ثالثا من الرؤى الشعرية يتميز أصحابها بعمق النظر، لأنهم يرون الكون والواقع والإنسان والطبيعة فى أوضح صورة ويدركون أعماق كل شيء إدراكا مكينا، فهؤلاء هم أرباب القلوب الذين يختصون بدرك الأشياء والناس والكون بالبصيرة والبصر معا يقول الغزالى: «كل جمال وحسن فهو محبوب، والصورة ظاهرة وباطنة، والسر والجمال يشملهما، وتدرك الصورة الظاهرة بالبصر الظاهر والصورة الباطنة بالبصيرة الباطنة»[٤]، وأحسب أن هذا الصنف هو المستثنى فى آية الشعراء.

ومعنى ذلك أن مستوى الإدراك يختلف باختلاف مجموعة من العوامل منها الفطرى ومنها المكتسب، وعلى أساس هذا الاختلاف فى القدرات تختلف

(١) أبو حامد الغزالى / إحياء علوم الدين، م ج٥. ص ٢٥٩٥.
(٢) ابن قيم الجوزية / روضة المحبين ص ٢٣١.
(٣) هيجل / مدخل إلى علم الجمال.
(٤) أبو حامد العزالى / إحياء علوم الدين. م ج٥ ص٢٥٩٥.

الرؤى الشعرية بساطة وعمقا واتجاها، ويعظم هذا التفاوت بين الرؤى إلى أن يصل إلى درجة تصبح المقارنة بين الأنماط الشعرية نوعا من السذاجة.

وقد عملت العقيدة الإسلامية على تعميق رؤى معتنقيها كما عملت على إعطائها تصورا متميزا عن تصورات غير معتنقيها تميزا واضحا سواء على المستوى التنظيرى أو على المستوى التعبيرى، يقول سيد قطب: «لقد رفع الإسلام ذوق المجتمع الإسلامى وطهر إحساسه بالجمال فلم يعد الطابع الحيوانى للجمال هو المستحب بل الطابع الإنسانى المهذب، وجمال الكشف الجسدى جمال حيوانى يهفو إليه الإنسان بحس الحيوان، مهما يكن من التناسق والاكتمال، فأما جمال الحشمة فهو الجمال النظيف الذى يرفع الذوق الجمالى ويجعله لائقا بالإنسان، ويحيطه بالنظافة والطهارة فى الحس والخيال»[1].

وقد كان الشاعر - إبراهيم أبو اليقظان(١٨٨٨ - ١٩٧٣) - أحد هؤلاء الشعراء الذين تميز حسهم النقدى والتعبيرى على حد سواء بأن صبغ برؤية إسلامية عميقة يدرك بها العلاقات الخفية والظاهرة بين الأشياء والناس والأفكار فيصوغها صياغة نظرية أو تعبيرية لها مذاق خاص، قال عنها عبد الحميد بن باديس وهو بصدد تقديم أحد دواوينه: «هو الرجل الذى يجعل قلبه ولسانه فى صف واحد فلا ينطق هذا إلا بوحى ذاك ولا يشعر ذلك إلا وترجم عليه هذا وإن تكلم فى موضوع محلى فانت ترى تلك الروح الوثابة الحساسة تتجلى على كل بيت بل على كل مصراع، بل ربما على كل كلمة من كلماته»[2].

وقد تتبعت رؤيته الشعرية والنقدية تتبعا أوليا فوجدت رؤيته - فعلا - كما وصفها الشيخ عبد الحميد بن باديس، رؤية تخلو من التناقض وتتجلى بروح واحدة فى جميع الموضوعات والأغراض التى كان له فيها شعر، فرؤيته

---

(١) سيد قطب/ فى ظلال القرآن. ج٤ ص٢٥١٣.

(٢) مجلة الشهاب/ ج١٠م٧ جمادى الثانية. ١٣٥٠ هجرى/ اكتوبر ١٩٣١ م. وانظر مقدمات الديوان ص٤٩.

كانت دائما رؤية إسلامية طاهرة من أى غبش فكري هجين كالذى نجد عند كثير من الشعراء الذين وقعوا تحت الضغط الفكرى والايديولوجي والنفسي الذى مرت به ولا تزال تمر به الثقافة فى العالم الإسلامي كله.

ولكى نعطي هذا الحكم معناه علينا أن نسبر معا أغوار شعره مبتدئين الحديث عن البعد العقدي ثم السياسي ثم الإصلاحي لنصل إلى الأسلوب التفسيري المتبع فى تفسيره لكل تلك القضايا والأبعاد.

لكن قبل ذلك كله لابد أن ندخل من خلال رؤيته النقدية لمهمة الشعر فى الحياة الإنسانية لأن الوقوف على المعرفة النظرية عند شاعر ما، والوقوف على الطرق المتبعة فى فهمه للحياة وطرق التعبير الشعرى عنها يعين الدارس على توجيه النص الشعرى توجيها سليما وعلميا إلى حد كبير.

أولا: رؤية الشاعر النقدية لمهمة الشعر: حينما عرف أبو اليقظان الشعر تجنب التعريفات التى تنصب على شكل الشعر مثلما فعل قدامة ابن جعفر[1] وابن طباطبا[2]، بل تجنب حتى التعريفات التى تنبثق عن مفهوم الصورة كما الحال مع الجاحظ[3] أو مفهوم الشعور كما عند ابن وهب[4]، تجنب كل ذلك ليعرف الشعر من زاوية «الرؤية الشعرية» حينا، والروح الشعرية أخرى، والمقاصد والأغراض ثالثة، وذلك كله دون أن ينسى وحي الخيال.

فهو حين يعرف الشعر بقوله: «الشعر قالب عليه تسبك أغراض الانسان وتصاغ غاياته وتفرغ مراميه»[5]، لم يكن يضع نصب عينيه الجوانب الشكلية للشعر وإنما كان يركز على «المقاصد الانسانية»، وقد يتبادر إلى الذهن أول الأمر التساؤل التالى: ما هى هذه المقاصد؟ وهل تكون واحدة لدى الإنسانية أم متغيرة بتغير الرؤى والمناهج والأعراف؟

---

(١) قدامة بن جعفر/ نقد الشعر.

(٢) ابن طباطبة/ عيار الشعر ص٩.

(٣) الجاحظ/ كتاب الحيوان ج٣ ص ١٣١.

(٤) ابن وهب/ البرهان فى وجوه البيان.

(٥) مقدمة ديوان أبى اليقظان ص٥٣.

حقا إن أبا اليقظان لم يفصح عن مراده هنا ولكن الأقرب إلى منطق فكره أن تكون المقاصد التى يعنيها هى المقاصد والأغراض التى تشكل الحقل المعرفى الذى ينتمى إليه الفكر الإسلامى كله وهى مقاصد الشريعة التى حددها قديما الشاطبى فى دائرة: حفظ الدين من جانب الوجود والعدم[١].

ومهما يكن المراد من «المقاصد والأغراض» التى ينبثق منها تعريفه للشعر فان توجيه شعره ينبغى أن ينطلق من هنا، بغض النظر عن كون المقاصد التى يعنيها هى هذه أم المقاصد التى رسمت من بعد فى نظرية الشعر عند طودوروف او توماشفسكى[٢].

إن الأمر لا يتغير كثيرا لأن المهم عندنا هنا هو تحديد زاوية نظر أبى اليقظان أهى جمالية إصلاحية أم جمالية؟ ثم يأتى تحديد نظرية المقاصد الشعرية.

إنه يعرف الشعر مرة أخرى بقوله« هى تلك الروح التى يودعها الشاعر فى خلال بيته بقوى بيانه الساحر فيدخل بدون إذن فى آذان السامعين فينفذ إلى قرارة نفوسهم فيكون فيها إحساسا رقيقا وشعورا حيا فتتدارك ما فاتها من عز وسؤدد ويضرب على أوتار قلوبهم فتهتز بنبراتها أعصابهم وتشتعل بنيران الحماس أدمغتهم فتتسابق إلى الامتثال جوارحهم، ذلك هو الشعر وهذه ثمراته، وكل ما كانت هذه آثاره فهو شعر سواء أكان نظما أم نثرا ومالا فلا، والشاعر بالمعنى الأول يعد شاعرا حقيقة وبالمعنى الثانى يسمى ناظما وليس من [الشعر] فى شىء»[٣].

إن مفهوم الشعر هنا يتحدد بالرسالة التى يؤديها لا بالشكل الذى يظهر به لأن الشكل طعم وسحر من وظيفته فتح الشهية للتلقى أما ما بعد ذلك فهو الرسالة التى يحملها، فإن كون فى النفوس إحساسا رقيقا وشعورا حيا فانطلقت

---

(١) الشاطبى./ الموافقات. بيروت: دار المعرفة ج٢ ص٨.

(٢) طودوروف/ نصوص الشكلانيين الروس ص١٧٥.

(٣) مقدمة ديوان أبى اليقظان ص٥٤.

لتتدارك الشرف والعز والسؤدد فهو الشعر بغض النظر عن الصورة التى يظهر بها، فالأساس فى تمييز الشعر من غير الشعر هو الفاعلية وليست الصيغة.

إن فهم الشعر من جهة الرسالة والفاعلية والمقاصد والغايات والمرامى قد أدى إلى أمر آخر مهم فى تحديد الرؤية عند أبى اليقظان وهو أن الشعر نور، وله عندئذ فاعلية النور، بحيث يملك قوة إزالة الحجب أمام البشرية لترى الكون والحياة على حقيقتهما: «الشعر فى نفس الشاعر نور، مثل نوره كمشكاة.. يرسل أشعته من نافذتها فيضىء بها بطون الليالى المقبلة مدى العصور»[١].

ولاشك أن كشف الحجب عن الكون والحياة هنا من شأنه أن يحيل بالضرورة إلى مسألة هامة هى الرؤية المستقبلية للأدب. حيث يصبح الشعر بمقدوره أن يزيل أحيانا الغموض على بعض الأحداث، وهذه فى الواقع هى سمة الشعر الإسلامى كما حدده غارودى بقوله: «الأدب الإسلامى الذى يشكل الشعر الجزء الأساسى فيه هو شعر تنبؤى قرآنى فى جوهره»[٢].

ومعنى كل ذلك أن أبا اليقظان كان قد اهتدى بمفهوم دقيق للشعر يحدد الماهية من خلال الوظيفة، ويحدد الوظيفة من خلال التصور، ويحدد التصور من خلال الإيمان، لأن الإيمان فى النهاية هو الذى يضىء كما تقول ندوة الأدب التى عقدت بأوروبا بحضور الناقد الكبير ت. س. اليوت سنة ١٩٣٥م[٣].

ولاشك أن الذى يجعل الأدب كذلك، هو كون رؤية الفنان للحقيقة هى وليدة الإمتزاج الحقيقى المباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى[٤]، ذلك لأن الخيال الشعرى يركب بواسطة المزج بين المعطى الفكري والمعطى العاطفي الواقعي والتاريخي صورة تلك قوة الاعتبار من حال واقعة إلى حال مستقبلية يشوبها شىء من الغموض.

---

(١) المصدر السابق ص٥٣. (٢) غارودى/ الإسلام دين المستقبل ص١٤٥.
(٣) محمود الربيعى/ حاضر النقد الأدبى ص٥٨.
(٤) عبد الكريم الشريف/ محاضرة: مخطوط ١٩٨١ الورقة ٣.

إن « الإيمان الذى يضى » هو نقطة الإنطلاق فى تحديد مفهوم الشعر عند أبى اليقظان، وآية ذلك أنه حينما يحدد الشعر الصالح ليميزه من نقيضه وهو الشعر الفاسد يرى أن : « ذلك ليس ناشئا عن الشعر نفسه وإنما ينشأ عن ضعف الإيمان وقلة اليقين »[١]، بل إن آية ذلك هو الربط بين الشعر والفطرة السليمة، فالشعر عنده فطرة فطر الله الناس عليها ونعمة جزيلة ما أسبغها عليهم إلا بتحقيق الأغراض الشريفة والمقاصد النبيلة، فاستعمالها فى غير ما خلقت لها كفران وجحود للنعمة واستعمال لقوة هائلة ضد المصلحة، وعوض أن يستعملها الشعراء جميعاً فى منفعة أنفسهم ومنفعة أمتهم فقط أخطأ بعضهم واستخدمها فى مضرتهم جميعاً فأصبحوا بذلك جناة على المجتمع كما أنهم جناة على تلك الفطرة نفسها[٢] . من خلال هذا المفهوم النظرى لروح الشعر ورسالته فى الحياة، وهو مفهوم يتميز عن غيره من المفاهيم التى ألفناها عند كثير من النقاد يمكن أن ندخل إلى الرؤية الشعرية لهذا الشاعر.

ثانيا : رؤيته الشعرية للكون والحياة :

فهم الشاعر للمكونات الأساسية للكون والحياة وعلاقة هذه المكونات بخالقها ومبدعها الأول هو الذى يحدد رؤيته الشعرية، ومن ثم كان الفرق واضحا بين رؤية العالم كما يحددها لوسيان قولدمان[٣]، ورؤية الكون كما يحددها التصور الإسلامى[٤]، لكن فى جميع الأحوال يكون المنظور الذى يكتب منه الفنان عمله – هو الذى يحدد رؤيته للعالم[٥] .

وبمقدار ما تكون هذه الرؤية أرستقراطية أو برجوازية أو بروليتارية أو ملحدة أو مؤمنة بقدر ما يكون فنه مصطبغا بتلك الصبغة، وقد استطاعت بعض الدراسات الإسلامية الجديدة التى تنطلق من الرؤية الأدبية أن تبين بحق مسايرة

---

(١)مقدمة ديوان أبى اليقظان ص٥٥ .   (٢) المصدر السابق ٥٦ .
(٣) لوسيان كولدمان / ضمن البنيوية التكوينية ترجمة محمد سيلا ص٢٤ .
(٤) سيد قطب / التصوير الإسلامى .
(٥) لوسيان كولدمان السابق ص٢٤ .

الشاعر محمود حسن اسماعيل لخصائص الرؤية الإسلامية فى الأدب وتفرد رؤيته الإسلامية فى تأملاته الغيبية والنفسية متخذا فى ذلك وسائل غير وسائل الصوفيين[1].

ومن هنا نتساءل: فيم تتمثل رؤية الشاعر أبى اليقظان؟ وما طبيعتها؟ وما خصائصها؟ حقا إن الشيخ عبدالحميد ابن دباديس، حين قدم ديوان أبى اليقظان كان قد وضع أصبعه على نقطتين هامتين فى هذا المقام هما:

١- صدق الشاعر إذ كان «يجعل قلبه ولسانه فى صف واحد»[2].

٢- إخلاصه للإسلام إذ هو «مسلم أخلص لله دينه، يجعل الإسلام فى الصف الأول من كل أعماله»[3] وهاتان النقطتان تحددان فى الواقع المنظور الشعري للشاعر، إذ تنسحب هذه الصفات على كل شعره لأنها تنبثق من رؤيته العميقة، أى من البؤرة النفسية التى تجتمع فيها كل مكونات الشخصية.

ولبيان ذلك لا محيد من أن نتوقف عند عدة مسائل تعد محطات أساسية فى الرؤية الشعرية للشاعر هى:

١- مفهوم الإسلام وعقيدة المسلم:

ينطلق هذا المفهوم من «التوحيد» ومن خلاله تشع بقية الأفكار الجزئية التى تحدد «مفهوم الإسلام»، فأبو اليقظان حينما ينشد بمناسبة تحويل الكنائس إلى مساجد سنة ١٩٦٢ قصيدته «تطهير بيوت الله» قائلا:

الله أكـــــــبـــــــر يملأ الآذانـا
فى مـــسـمع الدنيـا يـسـيل حنانا

والملك يومـــئـــذ لـه ولحكمـــه
أن ينصــرن فـيـعـبـد الرحـمـانا

---

(١) آمال لواتى/ الرؤية الإسلامية فى شعر محمود حسن اسماعيل ص٦٨٠.

(٢، ٣) مقدمة ديوان أبى اليقظان/ ابن باديس ص٤٩، ٥٠.

فـغـذا يردد قـولة التـوحـيـد فى

جنبـاتـه وينكس الصلبـانا

أين الذين تمسحـوا عـزا بهـا

وحنوا لهـا بل قـربوا القـربانا

الله أكـبـر حق وعـد الله بالنصـر

العـزيز فـحطم الطغـيـانا [1]

فهو حينما ينشد ذلك فإنما كان يحدد الفعل الثورى من المنطلق التوحيدى ويعطي للصراع المميت بين الشعب والمستعمر (المستدمر) بعدا عقديا محددا يتمثل فى «قولة التوحيد» إذ بها يأخذ الصراع معناه المقدس، فتصبح مصارعة أهل الكفر والصلبان والمتمسحين بالصليب – نشدانا للعزة فى غير موضعها – هى المصارعة المقدسة التى يقبل عليها المرء وهو يشعر بأنه يقوم بالواجب الذى يستحق بسببه النصر وإنجاز الوعد الربانى فى تحطيم الطغيان.

والشاعر حينما يجعل نواة المنطلق الفعلى هى «قولة التوحيد» ويبنى عليها بعد ذلك السلوك البشرى فى مستوياته العليا والدنيا على حد سواء، فإنما يفعل ذلك بناء على سنة من سنن الله فى إقامة السلطان وإدانة الملك أو زلزلته، فالعدو لم ينهزم لأن الجيوش الإسلامية كانت أقوى عدة وعتادا وإنما انهزم لأن كلمة «الله أكبر» أقوى من كل قوة، وعليه فإن الطغيان قد حطم بالكلمة الصادقة قبل أن يحطم بالمدفع والدبابة، وفى ذلك فى الواقع صياغة لمعنى قول الله تعالى: ﴿ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَىٰ ﴾ [الأنفال: ١٧]، ويتجلى ذلك فى قوله:

والله حـفكم بنصـر كـامل

وبفـضله حطمـتم العـدوانا [2]

---

(١) ديوان أبى اليقظان ج٢ ص٣١.

(٢) الديوان ج٢ ص٣١.

فما يحدث من هزائم أو انتصارات لا يخضع دائما لقانون السببية في مستواه المادى الذى نفسر فيه النتائج دائما بمقدمات مادية، لأن الله فى خلقه شؤونا نجهلها متى كان تفسيرنا للأحداث فى غياب الوعى الروحى، لأن هذا الوعى حينما يحضر بخصائصه فى أمة يصبح للتفسير التاريخى معنى مختلفا، نراه بارزا في غزوة حنين التي أعجب فيها القوم بقوتهم فانهزموا: ﴿ وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنكُمْ شَيْئًا وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُم مُّدْبِرِينَ ﴾ [التوبة: ٢٥].

فى مثل هذه الحادثة يتوقف تفسير الأحداث فى ضوء القانون المادى للأسباب، ليظهر القانون الروحى، ولذلك وجدنا رسول الله ﷺ ينادى وهو فى المعركة والقوم فارون، «أصحاب العقائد» بصفة خاصة يقول الغزالى: «لقد هداه الحق أن يهتف بأصحاب العقائد ورجال الفدا عند الصدام فهم وحدهم الذين تنجح بهم الرسالات وتفرج الكروب، أما هذا الغثاء من العوام الحراص على الدنيا، السعاة إلى المغانم فما يقوم بهم أمر أو تثبت بهم قدم»[1].

إن الشاعر أبا اليقظان كان إذن ينطلق من رؤية عقدية توحيدية تجعل من التوحيد النواة التى تنبثق عنها تصرفات وسلوكات البشرية فى الصغير من أمرها والكبير.

تلك هى القاعدة الأساسية فى تصور الشاعر ورؤيته، ولكن ذلك لا يهمش جوانب هامة فى هذه الرؤية، إذا يعد التمسك بكتاب الله وسنة رسوله أساسا من أسس استمرار النصر، واستمرار العزة، لهذا نجده فى قصيدة حياة النبى ﷺ يتساءل تساؤل العارفين:

متى يعتز شبان المسلمين

ويعلو صيتهم فى العالمينا؟

---

(١) محمد الغزالى/فقه السيرة ص٣٩٠ وانظر ابن خلدون/ المقدمة ج١ ص٢٧٧ - ٢٨٠.

وتقوى شوكة الإسلام حقا
كما كانت بعهد الراشدينا[1]

وهو تساؤل – كما ترى – يحمل دلالة عميقة لأنه السؤال الذى طرحه غير واحد من كبار مفكرى الإسلام إما بصيغة: لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم؟ وإما بصيغة: أين الخلل؟.

فهذه الأسئلة الكبرى كلها تنشد طريق النهضة ومنهج العودة إلى دولة العز التى لم يعرف التاريخ فى أى لحظة من لحظاته دولة رضى الله عنها، وصرح بذلك بما لا يدع مجالا للشك كما رضى عن تلك الدولة المحمدية التى وصف بناتها بأنهم ممن «رضى الله عنهم ورضوا عنه»[2].

إن الشاعر يطرح هذا السؤال ثم يعمل فكره وشعوره فى الطروحات الحضارية المختلفة فإذا هو يرفض مبدأ الصدفة وخلق الاستكانة والجمود والذوبان فى الغير، يرفض كل ذلك كصيغة من الصيغ المطروحة فى الفكر العربى المعاصر ثم يقرر ما يراه، فى رؤية شعرية يتعانق فى صنعها القلب والعقل لتكون رؤية شعرية لها مذاق الشعر الرسالى الحق.

خليلى لابذاك ولا بهذا
نـنـال الظفر والعز المصونا
ولكن بالرجوع إلى الكتاب
الحكيم فلم يزل حبلا متينا
وتطبيق لحال العصر عنه
وعن آثار خير المرسلين
رسول الله سر الكون، رمز
السعادة، كنزها دنيا ودينا

---

(١) ديوان أبى اليقظان ج١ ص٦٩.
(٢) سورة البينة الآية ٨ المجادلة الآية ٢١ وانظر الفتح الآية ١٨ والتوبة الآية ١٠١.

رســــــــــول الله قــلــب الخـلـق روح

الحـــيــــاة وشــمـــســهـــا فى الآبـدينا

أتــى كـــــمـلقـح بـذر الحـــيــــاة

لهـــذا الكون يحـــيى الميـــتــيـنا

أتى يدعـــو إلى الإســـلام حـــقـــا

لتـــحـــرير الشـــعـــوب البــائســينا

وتخليص العـــبـــاد من العـــبـــاد

وإنـقـــاذ لهـم من المرهـقـــيـنا

وأسَّسَ لاجـتـــمـــاع واقـتـــصــاد

نظامـــا لم يضـــعـــه الواضـــعـــونا

وأنشـــأ فى الســـيـــاســـة والحـــروب

قـــواعـــد حـــار فـــيـــهـــا البـاحـثـونا

ورسم خطة لـلكـون فـــيـــهـــا

فـــتـــمت رغم انف المفـــســـدينا

وتلك حـــيــــاتـه المثلى لدينا

وذاك نـظـامـــه لـلعـــالمينا

فـــهل من مـــقـــتـفين به فـــيــرقـوا

بأمـــتـــهم لصف الـناهضـــينا ؟

ويحـــيـــوا عـــزة الإســـلام حـــقـــا

ويعلو مـــجـــده مــتـــمــاسكينا ؟

ألسنا خـــيــر أمـــة، خـــيــر قـوم؟

لنا أســـمى مـــقـــام الكاملينا[١]

---

(١) ديوان أبى اليقظان ج١ ص٦٩ – ٧١.

إن الرؤية الشعرية هنا، وفى هذه الأبيات - التى اقتطعتها من قصيدة طويلة اقتطاعا يمكن أن يخل بالتصور والفكر - تنقلنا إلى أجواء يتعانق فى أحداثها نبض القلب مع حكمة العقل ليعطيا تفسيرا إسلاميا لمشكلة النهضة وبذلك أضحت الفلسفة الغربية بكل مدارسها عاجزة عن تقديم الحل الأسمى والمنهج السليم لهذه الأمة فى رأيه:

فمن «روسو» ومن «هوجو» ومن

إذا قيسوا برأس المصلحينا؟

ورأس المصلحينا هو محمد ﷺ فإن الرجوع إلى الكتاب الحكيم هو وحده الذى لا يزال الحبل المتين الذى متى كانت لنا عقول تقدر على تنزيله على الواقع المعاصر لتحلل أحداثه وحركة التاريخ فيه على ضوئه وضوء سنة الرسول ﷺ، تحققت المعجزة المنتظرة كما تحققت زمن الخلافة الراشدة.

فالرسول بدعوته الربانية هو سر الكون، وهو رمز السعادة وهو مفتاح ما استغلق من أمور دنيانا وأخرانا، ذلك لأنه جاء من لدن الله ليبذر بذرة الحياة التى تحيى فى هذا الكون والموتى حضاريا والموتى فكريا والموتى عقديا والموتى اجتماعيا وأخلاقيا وسياسيا واقتصاديا.

إن الرؤية الشعرية هنا ترى حركة التاريخ من خلال تقاطع الثابت والمتغير ولذلك تمكن الشاعر من التيقن مبكرا من أن النظريات الغربية لا تملك أن تجيب عن التساؤل الحضارى الجديد لأن «هوجو» و«روسو» ومن سار على دربهما قد ضلوا الطريق حينما فرقوا بين الثوابت والمتغيرات ولم يتعاملوا معهما كعنصرين متظافرين فى حل المشكلات الحضارية، فى حين كان النبى ﷺ قد اعتمد فى تأسيس المجتمع عليهما بحسب الوحى.

وأسس لاجتماع واقتصاد

نظاما لم يصنعه الواضعونا

هنا يكمن السر، هذا يضع قواعد تنزيلية جاءت من عليم حكيم، وأولئك

يضعون قواعد يستنبطونها من الواقع وحده والواقع يعجز عن تقديم البديل الأصلح، وإذا كان ذلك كان ذلك كذلك، فإن فى حياة الرسول ﷺ «المثل» الأكمل وفى نظامه النموذج الصالح لكل زمان ومكان.

ولهذا السبب تساءل الشاعر مرة أخرى فى آخر هذه القصيدة التى تعد من بواكير الأدب الإسلامى الرسالى الحديث كما يلى:

فهل من مقتفين به فيرقوا

بأمتهم لصف الناهضينا؟

ألسنا خير أمة، خير قوم

لنا أسمى مقام الكاملينا؟

إن النهضة فى هذه الرؤية الشعرية متوقفة على اقتفاء أثر الرسول ﷺ ومعناه أن النهضة التى يتحدث عنها ويدعو إليها هى التى ترفضها بعض الرؤى التغريبية التى ترى فى المشاريع الغربية مثلها الأعلى، وهنا يكمن سر الصراع فى الوطن العربى خاصة والعالم الإسلامى عامة، إذ ترى الرؤية الإسلامية الخيرية والتقدم والإزدهار فى التمسك بثوابت الأمة كما يصوغها الوحى قرآنا وسنة بينما ترى الرؤية التغريبية الخيرية والتقدم فى الأخذ بمنهج اللائكية.

وهذا الصراع هو الذى يجعل الشاعر يصوغ المسألة معتمدا على الآية القرآنية الكريمة التى تنص: ﴿**كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ**﴾ [آل عمران: ١١٠].

وإذا أخذنا فعل الكينونة هنا على أنه قد صيغ فى الماضى ليفيد استغراق الأزمنة الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل فإننا نستطيع أن نستنتج أن الشاعر يرمز إلى مسألتين من أهم المسائل المتعلقة بمشكلات الحضارة هما:

أ - أن الخيرية متوقفة على ثلاثة عناصر هى:

الإيمان بالله والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر وهذه العناصر تعيدنا فى الواقع إلى بداية الحديث عن الرؤية الإسلامية لهذا الشاعر وهى انبثاق الأفكار والأفعال عن التوحيد.

ب – **النظرة المسقبلية** التى يوحى بها فعل الكينونة تحولت بسببه الآية إلى الأسلوب الشرطى، بحيث يصبح المعنى كما يلى: من كان يريد أن يكون خير أمة فعليه أن يؤمن بالله ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر وبذلك تنتهى القصيدة للحظة تنوير وتفاؤل يمثله الشطر: «لنا أسمى مقام الكاملينا»، ولكن ذلك ليس مطلقا فهو مقيد فى نظره بمدى وعى الأمة بهذا الشرط، إذ أن النظرية لها عكسها لذا قال:

لا نهى بل لا أمــــــر بل لا منهى
وكذلك كان ختام كل الهالكينا[1]

وبهذه الفكرة يلتقى تماما مع المفكر مالك بن نبى رحمه الله الذى كان يرى أن النهضة مشروطة بالتشبث بالمبادئ: «وليس يكفى مجتمعا لكى يصنع تاريخه أن تكون له حاجات بل ينبغى أن تكون له مبادىء ووسائل تساعده على الخلق والإبداع»[2].

والواقع أن تحديد «مقام الكاملين» بالضبط اعتمادا على الإحالة إلى الآية السابقة يحمل دلالة كبيرة فى التفسير الحضارى للأدب، إذ أن «مقام الكمال» هو مطلب جميع المصلحين وهو غاية الأنبياء والمرسلين، ولئن كانت الطروحات الحضارية تختلف فى الطريق إلى ذلك فإن الرؤية الشعرية هنا قد حددت الطريق إليها فى مطلع القصيدة كما رأينا ورجعنا إليه فى خاتمتها، وذلك لتبين أنه: «على هذا المنوال جاء الإسلام لينسج حضارته العظيمة حين وهب العالم تماسكا وروحا جماعيا، خط له اتجاهه التاريخي بعد أن كانت تسوده الأهواء الفردية، لقد (جعل) القرآن من البدوي إنسانا متحضرا»[3].

إن رؤية هذا الشاعر إلى الحياة عميقة ومتماسكة ومنسجمة ولهذا تراه فى

---

(١) ديوان أبى اليقظان ج١ ص٧٢.
(٢) مالك بن نبى / وجهة العالم الإسلامى ص١٦٠.
(٣) المصدر السابق ص٤٢.

قصيدة أخرى[١]، وفى مناسبة أخرى يطرح الموضوع مقترنا بالمساجد باعتبارها مهد الحضارة الإسلامية ومنبرها الإعلامى الذى تعلن فيه عن أفكارها ومشاريعها، وتعمل من خلالها على تغيير النفوس والعقول والواقع.

ثانيا: مفهوم الإصلاح:

من الطبيعى أن ينبثق مفهوم الإصلاح والتغيير من مفهوم الإسلام الذى يدور حول محور واحد هو الله وينطلق من نواة واحدة هى التوحيد.

وعلى هذا الأساس كانت الرؤية الشعرية فى المجال الإصلاحى تتحرك بالعدسة نفسها التى كانت تتحرك بها فى مفهوم الإسلام، وآية ذلك أنه قد قال فى مقدمة قصيدة ألقاها فى مهرجان جمعية العلماء سنة ١٩٣٤: «أيها السادة لا يخفاكم أن جمعية العلماء بمثابة الطبيب الحاذق والأمة الجزائرية بمثابة المريض وقد انتابته العلل والأسقام من نواح مختلفة، فحص ذلك الطبيب هاتيك العلل فأرجعها إلى علة واحدة ألا وهى ضعف الإيمان ولهذا فقد وجه كامل جهوده لمعالجة هذا المرض قبل كل شىء»[٢].

وهذا النص على قصره يعد مفتاحا أساسيا فى الدخول للرؤية الإصلاحية فى شعر أبى اليقظان، إذ كشف لنا أن العلل الاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية، والأخلاقية مردها جميعا إلى سبب واحد هو «العقيدة» وعلى هذا فإن إصلاحها يتوقف على إصلاح العقيدة.

على أن منهج الإصلاح يختلف عن منهج التغيير، لأن الأول يليق فى مجتمع علته هى «ضعف الإيمان» أما الثانى فيعتمد فى مجتمع لا إيمان له، ومن هنا وجد الطريق إلى العلاج فى الإصلاح، بينما كان قد وجده فى الموقف الخاص الذى نظر فيه إلى المستعمر فى المنهج الثانى «الثورة والتغيير الجذرى» إذ كان قد دعى إلى تنكيس الصلبان وتحطيم الطغيان كما رأينا، ووصف لحظة الانتصار وصفا يعج بالألفاظ الثورية كالمدفع واللهيب والثوار والدماء والأنصار وغير ذلك مما يمكن أن يلاحظ فى قوله:

---

(١) ديوان أبى اليقظان ج٢ ص٣١.

(٢) ديوان أبى اليقظان ج٢ ص٣٢.

سكتت مـدافـعكم وخف دويهـا

ولهـيـبـهـا يا أيهـا الثـوار

من بعـد مـا أدت مـهـمـتـهـا التى

تصـبـو لهـا يا أيهـا الأحـرار

أجـريتم سـفننا على بحـر الدمـا

نحـو المرامى فـهـابكم فـجـار

بـدلـتم الـعـلم المثلث بـالهـلال

ونجـمـة، وكـذلك الأنصـار[١].

إن المنهج هذا منهج تغيير ثورى يستهدف الجذور لاستئصال الاستعمار الذى كان يحس به دائما جسما غريبا على هذا المجتمع فى كل مقوماته.

إن الرؤية الشعرية فى مجال الإصلاح تختلف عن الرؤية التى رأيناها في مجال التغيير وسبب ذلك أن زاوية النظر كانت تختلف، باختلاف الإيمان الذى من طبيعته الزيادة والنقصان، والوجود والعدم، فالإيمان الذى يضىء به الشاعر زاوية النظر هو نفسه الذى يستخدم مقياسا لأختيار المنهج الذى يتراوح بين الثورة والإصلاح.

على أن الإصلاح قد يعمد إلى الجزئيات فيجسمها ليفحصها كالطبيب الماهر لعل العلاج يكون أيسر، ومن هنا كانت الرؤية تتوقف أحيانا عند هذه الجزيئات لتبرزها.

ويأتى على رأسها فساد العلم والعلماء، إذ بفسادهم تفسد الأمة وبصلاحهم صلاحها، ومن ثم نجده يفرق بين نمطين من العلماء.

١ - المصلحون، وهم الذين:

يسـتـجلبـون من المعـارف مـا يضىء

لهـا السـبـيل بحـالك الأعـصـار

---

(١) المصدر نفسه ج٢ ص١٢.

٢ - المفسدون وهم الذين :

يتـــــــأملـون مـن العـلـوم إذا بـدت

أنوارهـا كـــــاللـص من إقـبـــمـــــار

يقـفـون فى سـبـيـل النهـوض كـعـثـرة

ويعـــاكـــســون مـــجـــارى الأنـهـــار

يخــشـــون من ظل الموظف ضــعـف مـــا

يخـــشـــونه من قـــوة الجـــبـــار[١].

وهذا يبين أن حجر الزاوية فى الرؤية الإصلاحية لدى أبى اليقظان تتسم بالشمولية والتركيز على نقاط القوة والضعف فهو لم يعمد إلى الإصلاح السياسى لأن ذلك يتطلب وسائل وإمكانات قد يعجز عن تحضيرها فضلا عن استحالة تحقيق الهدف بها فى ذلك الوقت على الأقل، وإنما عمد إلى إصلاح العلماء أى إصلاح الثقافة، وبهذا يختلف بعض الاختلاف منهجه عن منهج المصلحين فى المشرق إذ أن الشيخ محمد عبده قد واجه مشكلة الإصلاح من زاوية مختلفة فبعد أن أدرك حقيقة المأساة الإسلامية وجد من الضرورى أن ينظر إليها كمشكلة اجتماعية على حين أن أستاذه جمال الدين قد تناولها من الزاوية السياسية [٢]، أما هو فيواجهها من الزاوية الثقافية، فمنهج أبى اليقظان يصب فى منهج الشيخ عبد الحميد ابن باديس، فكلهم رأى الإصلاح فى العقيدة عن طريق إصلاح العلماء وربما لذلك السبب كانت الحركة الإصلاحية فى الجزائر مطبوعة بهذا الطابع سواء فى الشمال حيث كان يتحرك إمام النهضة، أو فى الجنوب حيث كانت تتحرك أقلام مثل الشيخ بيوض وأبى اليقظان والشيخ اطفيش، ففى الجزائر بصفة عامة كانت الجهود الإصلاحية منصبة على إصلاح

---

(١) أبو اليقظان، الديوان ج١ ص١٥١، ١٥٢.

(٢) ابن نبى مالك / وجهة العالم الإسلامى ص٥٤.

العقيدة بإصلاح التعليم، ولذلك كانت الحركة «قد أفسحت المكان شيئا لقيام مؤسسة عظيمة الأهمية هى مؤسسة التعليم الحر»[1].

ولقد كنت هذه الرؤية الجزائرية المتميزة خير سلاح يقاوم به الاستعمار الفرنسى الذى كان يتميز بحقد دفين على المعارف الإسلامية، ترجمته السلوكات العدوانية التى كانت تشن على العلم بضراوة ووحشية كبيرة.

إن الرؤية الشعرية الإصلاحية التى تميز أبا اليقظان كانت تتحرك فى المجال الزمانى والمكانى الذى صنعته الأجواء العامة للوطن، ومن ثم كان صورة لنشاط الجمعية الإصلاحية، ولكن ذلك لم يمنع الرؤية من أن تتجاوز مسألة «العلم» إلى مسألة أخرى هامة هى «التطور والتجديد» ولهذا نجد الشاعر يصو ذه القضية كمشكلة حضارية كما يلى:

إن البلاد حياتها ومماتها
برجالها: الأخيار والأشرار
فالأولون مجددون لمجدها
ورقيها فى سائر الأطوار
يتطورون مع الزمان لجلب ما
فيه الصلاح ودفع كل طوار
بعد التمسك بالكتاب وسنة
المختار والاجماع والآثار[2]

الثابت والمتغير هو حجر الزاوية فى الصراع الداخلى للشعوب والأمم، وبقدر نضج الوعى بهما وبحركة التاريخ فى ظلهما أو عدمه يتحدد الصراع فى طبيعته وقوته وعنفه ولينه، وهذه المسألة الهامة هى التى تصوغها تلك الأبيات لتفرق بين الأخيار والأشرار، فالأخيار يفهمون الحياة فهما يتماسك فيه المتغير

(١) المصدر نفسه ص٦٤- ٦٥.
(٢) ديوان أبى اليقظان ج١ ص١٥١.

والثابت، ومن ثم يصبح التمسك بالكتاب والسنة منسجما تمام الانسجام مع التجديد والتطوير والتحديث، لما كانا يمثلان الوحى الذى يخاطب الانسان من حيث هو إنسان، لا من حيث هو عرق أو جنس من الناس يتميز بقومية أو بجهة أو بعنصرية معينة، وفى مثل هذه الحال التى يكون التصور قادرا على المزج بين الثوابت والمتغيرات تكون البلاد فى أمن من السقوط وتكون الحضارة فى أمن من الانحدار، ومن ثم كان التركيز على نوعية الرجال العلماء بمثابة قاعدة لضمان «حياة البلاد» لأنهم يضعون عينا على الثابت وعينا على المتغير لئلا يتسبب تضييع أحدهما فى موت البلاد.

أما الأشرار فهم أولئك الذين تقف بهم عقولهم دون إدراك حركة التاريخ فى ظل ثنائية شرطية تجمع بين الثوابت والمتغيرات، ومن ثم تجدهم إما مضطرين لتقليد الغرب ظنا منهم بأن المتغيرات عندهم تتحرك فى غياب ثوابتهم، وهذا جهل فظيع تقع فيه كثير من الذهنيات، وإما مضطرين لتقليد السلف كيفما اتفق دون قدرة تعينهم على التمييز بين ماهو ثابت وبين ماهو متغير، ومن ثم يتعاملون مع التراث تعاملهم مع الوحى وهذا عين الفساد فى التصور.

إن هذين النمطين يعدهما الشاعر من «الأشرار» لأنهم فى الحقيقة يلتقون فى نقطة واحدة على اختلاف مذهبيهما وهى «تبديد الشمل» وعلى حد تعبيره:

والآخرون مبددون لشملها
ولما لها من عزة وفخار
يقفون فى سبيل النهوض كعثرة
ويعاكسون مجارى الأنهار
يتسابقون إلى إبادة كل ما
يبدو من الإصلاح والأفكار[1]

---

(١) المصدر نفسه ج١ ص١٥١.

والواقع أن هذه الفكرة التى يتحدث عنها أبو اليقظان هنا هى من النضج الفكرى بمكان، لأن هذه الأبيات فى الواقع تطرح بشكل جيد وفنى نظرية مالك ابن نبى التى صاغها فى المعادلة التالية:

الحضارة = إنسان (الأخيار) + زمان + تراب (بلاد).

وأى تغيير فى العناصر التى طرحت يؤدى حتما إلى تعطيل عجلة الحياة السعيدة ومن ثم كان التركيز على «الإنسان» بحيث يكون خيرا لا شريرا، وعلى «الأفكار» بحيث تكون مستقاة من «الكتاب والسنة» وعلى «البعد الزمانى» بحيث نميز المتغيرات من الثوابت لئلا نعاكس (مجارى الأنهار الزمانية).

ولاشك أن كل هذه العناصر لا يمكن أن تعطي ثمارها إلا وهى مركبة (تركيبا) سليما فى حارة التاريخ «فالحياة لا تحلل الظواهر وإنما تركبها، فإذا ما كانت العناصر متوافقة قابلة للاندماج صاغت منها الحياة تركيبا، أما حين تكون متوزعة متضاربة، فإنها تجعل منها (تلفيقا) أى مجرد تكديس هو والفوضى صنوان»[(١)].

إن هذه الوقفة التأملية التى صاغها الشاعر ليعبر عن رؤيته الشعرية الإصلاحية، لا تكتمل بالحديث عن هذه التركيبة التى تشير إلى اتحاد عناصر أساسية فى البناء الحضارى هى:

[الأخيار + الأفكار + البلاد + الوعى بالثوابت والمتغيرات].

وإنما تكتمل بضرورة «الأخذ بالأسباب» وعلى رأسها تحويل الأفكار إلى «إرادة» و«عزم»، وهذا ما يقصده بقوله:

العز لكم أبدا

ما شددتم له بالعزم دواوينا

المجد لكم حقبا

ما خضتم له بالحزم ميادينا[(٢)]

---

(١) مالك بن نبى / وجهة العالم الإسلامى ص٨٣.
(٢) الديوان ج٢ ص١٦.

العز والمجد مرهونان بالإرادة والحزم والعزم، وفى غياب الإرادة يصبح ذلك مجرد فكرة وهمية ليست أكثر من الأماني والأحلام.

والحق أن الفرق بين الأبطال المصلحين والأبطال المفكرين هو فرق بين من يحول الفكرة إلى فعل يدفع به عجلة التاريخ، ومن يكتفى من الفكرة بالأمانى، ولذلك نجد كثيرا من المفكرين الذين يسجل لهم التاريخ مآثر خالدة فى المجال الثقافى قلما يدخلون التاريخ فى المجال الحركي، ولعله لذلك السبب صاغت الآية القرآنية مسألة «التغيير»: ﴿**إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ**﴾ [الرعد: ١١]، وقال فى موضوع آخر: ﴿**ذَٰلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ لَمْ يَكُ مُغَيِّرًا نِّعْمَةً أَنْعَمَهَا عَلَىٰ قَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ**﴾ [الأنفال: ٥٣]، فذكر النفس فى الحالين ولم يذكر «الفكر» لأن تغيير النفس يشمل الفكرة والمشاعر والوجدانات والانفعالات، وهذه كلها مجتمعة هى التى تصنع الدافع القوى الذى يحرك إرادة الإنسان نحو الحدث الذى منه يعجن التاريخ ليسوى منه إما الفعل الحضارى وإما الفعل المدنى، كما بينت ذلك فى الحديث عن (معنى الحياة من خلال القرآن)[1]، فالأمر بحسب طبيعة الفكرة التى توجه الإرادة، والفرق بينهما هو الفرق بين العمل الصالح المرتبط بالإيمان، والعمل الإيجابى الخالى من الإيمان، فكلاهما عمل ولكن الروح التى تسري فيهما هى التى تختلف، بحيث تضمن لأحدهما الاستمرار والوخلود والبقاء، وتحتم على الثانى ليخضع لسنة السقوط والتدهور يقول سيد قطب رحمه الله: «ولابد أن نقف قليلا عند نص هذه الآية.. إنه من جانب، يقرر عدل الله فى معاملة العباد فلا يسلبهم نعمة وهبهم إياها إلا بعد أن يغيروا نواياهم ويبدلوا سلوكهم ويقلبوا أوضاعهم فيستحقوا أن يغير ما بهم مما أعطاهم إياه للابتلاء والاختبار من النعمة التى لم يقدروها ولم يشكروها.. ومن الجانب الآخر يكرم هذا المخلوق الإنسانى أكبر تكريم حين يجعل قدر الله به ينفذ ويجرى عن طريق حركة هذا الانسان وعمله، ويجعل

---

(١) د/أحمد رحماني: معنى الحياة من خلال القرآن مجلة: الإحياء ع ٢-٣ – ٢٠٠١ كلية العلوم الإسلامية والاجتماعية/باتنه – الجزائر.

التغيير القدرى فى حياة الناس مبنيا على التغيير الواقعى فى قلوبهم ونواياهم وسلوكهم وعملهم وأوضاعهم التى يختارونها لأنفسهم، ومن الجانب الثالث يلقي تبعة عظيمة تقابل التكريم العظيم على هذا الكائن، فهو يملك أن يستبقى نعمة الله عليه ويملك أن يزاد عليها إذا هو عرف فشكر، كما يملك أن يزيل هذه النعمة عنه إذا هو أنكر وبطر، وانحرفت نواياه فانحرفت خطاه.

وهذه الحقيقة الكبرى تمثل جانبا من جوانب التصور الإسلامى لحقيقة الإنسان، وعلاقة قدر الله به فى هذا الوجود، وعلاقته هو بهذا الكون وما يجرى فيه، ومن هذا الجانب يتبين تقدير هذا الكائن فى ميزان الله وتكريمه لهذا التقدير، كما تتبين فاعلية الإنسان فى مصير نفسه وفى مصير الأحداث من حوله فيبدو عنصرا إيجابيا فى صياغة هذا المصير بإذن الله وقدره الذى يجرى من خلال حركته وعمله ونيته وسلوكه وتنتفى عنه تلك السلبية الذليلة التى تفرضها عليه المذاهب المادية، التى تصوره عنصرا سلبيا إزاء الحتميات الجبارة، حتمية الاقتصاد وحتمية التاريخ وحتمية التطور إلى آخر الحتميات التى ليس للكائن الإنسانى إزاءها حول ولا قوة، ولا يملك إلا الخضوع المطلق لما تفرضه عليه وهو ضائع خانع مذلول، كذلك تصور هذه الحقيقة ذلك التلازم بين العمل والجزاء فى حياة هذا الكائن ونشاطه وتصور عدل الله المطلق، فى جعل التلازم سنة من سننه يجرى بها قدره ولا يظلم فيها عبدا من عبيده»[1].

إن الإرادة هى التى تحول الفكرة إلى حركة، ولكن هذه الإرادة نفسها تقترن بالعقيدة اقترانا وثيقا يصطبغ على أساسه ناتج الحركة ليكون بعد ذلك عملا صالحا أو عملا غير صالح فى نظر التصور الإسلامى الصحيح وهذا هو ما تريد الرؤية الشعرية التى انبثق عنها البيتان السابقان أن تعبر عنه لتربطه بعمل الأخيار فى بناء الدولة أو تربطه بعمل الأشرار فى هدم الدول والمجتمعات.

ولعل من المفيد أن نشير إلى النواة العقدية التى بنى عليها هذا التصور الشاعري للحياة، إذ أن اختيار مصطلحى «الأخيار» و«الأشرار» للدلالة على أن

---

(١) سيد قطب / فى ظلال القرآن ج٣ ص١٥٣٥ - ١٥٣٦.

دور هذه الثنائية الضدية فى البناء الحضارى للمجتمعات لم يكن عملا اعتباطيا فرضته القافية الشعرية، وإنما هو اختيار مقصود تقتضيه البنية العقدية والثقافية التى يتحرك فى أجوائها الشاعر شعوريا ولا شعوريا.

إن هذه الثنائية تحيل بكل تأكيد على قول الله تعالى: ﴿ **إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أُولَٰئِكَ هُمْ خَيْرُ الْبَرِيَّةِ * جَزَاؤُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا رَّضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ ذَٰلِكَ لِمَنْ خَشِيَ رَبَّهُ** ﴾ [البينة: ٦ – ٨].

إن هذه الآيات هى التى تركت بصمتها على الرؤية الشعرية التى استوعبت نشاط الإنسانية بهذه الثنائية الضدية للبناء الحضارى التى يرمى إليها الشاعر أبو اليقظان، وتحدد بدقة متناهية البعد الحركى لعمل الانسان فى هذه الحياة بحيث ينقسم إلى منحيين تبعًا لمصدر الحركة وبناء شخصية هذا المصدر، فإن كان المصدر من الذين كفروا فإنه يدمج فى دائرة «شر البريئة» وهم الذين يعنيهم الشاعر بـ «الأشرار» أما إن كان المصدر من الذين آمنوا وعملوا الصالحات فإنه يدمج فى دائرة «خير البريئة»، وهم الذين يقصدهم أبو اليقظان بـ «الأخيار» وهم الذين رضى الله عن عملهم وحركتهم لأنهم حينما كانوا يعملون كانوا يستحضرون رقابة الله فى سرهم وعلانيتهم فكانوا بذلك خير أمة أخرجت للناس لتعطى النموذج الحضارى الفريد الذى يتكرر فى تاريخ البشرية كلها.

ومن الواضح ان الحكم بالخيرية للنمط الثانى والشرية للنمط الأول حكم قاطع لا جدال فيه وذلك لأنه مهما يكن من صلاح بعض أعمال شر البرية وصلاح بعض آدابهم ونظمهم فإنها تبقى أعمالا خاوية من الإيمان، كما أن أعمال خير البرية هى أعمال صالحة ليس بسبب صلاحها فى ذاتها فقط، ولكن إضافة إلى ذلك بسبب الإيمان الذى يزكيها ويباركها إنه الإيمان الذى ينشىء آثاره فى واقع الحياة، ومن ثم كان الكفر دلالة على الشر الذى لا حد له وكان الإيمان دلالة على الخير البالغ أمده كما يقول سيد قطب[1].

---

(١) سيد قطب/ فى ظلال القرآن ج٦ ص٣٩٥٢.

هل يمكن أن نشك الآن فى كون الشاعر قد اختار مصطلحى «الأخيار والأشرار» اختيارا وقصد إليهما قصدا ليعبر عن دورهما فى إحياء البلاد وإماتتها حسب التصور الإسلامى للبناء والعمران؟ أجل ذلك هو الفهم الشاعرى للحياة كما يراه أبو اليقظان الذى ينظر إلى الحضارة على أنها ناتج تفاعل العمل الصالح مع الإيمان وقوة الإرادة.

ولكن الشاعر يضع مع ذلك شرطا أساسيا ومهما للغاية وهو تجنب «الجمود» لأن الجمود يفضى لكل دمار، كما يفضى إلى ذلك عمل الأشرار، والسبب فى ذلك هو أن العمل على إرساء قواعد المتغيرات كما لو أنها ثوابت هو مصارعة للزمان، ومن البديهى أن الزمان لا يصارع لأن حركته خاضعة للسنن الإلهية التى قضى الله أنها لا تتحول ولا تتغير يقول أبو اليقظان:

وتيقنوا أن الجمود و- عصرنا
يمشى بنا - يفضى لكل دمار
إذ لا محيص لجيلنا من دورة
إن لم تكن برضى فبالإجبار[1]

فالشاعر يرى بعين البصر والبصيرة أن الجمود يسوق الشعوب والأمم والحضارات إلى الدمار، ويؤكد هذه الفكرة فى البيت الثانى ليدلنا على عجلة التاريخ التى تمضي بقوة بحيث لا يسلم من شرها إلا من اتخذ لذلك سببا ولا يستفيد من خيرها إلا من اتخذ لذلك سبيلا.

وينبغى أن ننتبه هنا إلى أن الشاعر يستخدم المصطلح بدقة فهو يعني الجمود بالضبط لأن الثوابت كان قد أشار إليها من قبل وأصر على ضرورة التمسك بها، لأنها بمثابة صمام الأمان للفعل الحضارى المفضي إلى رضوان الله الذى هو قمة الحضارة وهذا الرضوان مرهون بالخشية من الله ومظهر هذه الخشية هو الإيمان والعمل الصالح، وبعبارة أخرى هو الإيمان والاستقامة، ذلك لأن الله قال

(١) ديوان أبى اليقظان/ ج١ ص١٥١.

وقوله الحق: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللَّهُ ثُمَّ اسْتَقَامُوا تَتَنَزَّلُ عَلَيْهِمُ الْمَلائِكَةُ أَلاَّ تَخَافُوا وَلا تَحْزَنُوا وَأَبْشِرُوا بِالْجَنَّةِ الَّتِي كُنتُمْ تُوعَدُونَ ﴾ [فصلت: ٣٠ - ٣١].

إن الجمود هو الوجه المقابل للحركة وهو من عوامل التخلف الذى تعانى منه الأمة الإسلامية كما أن الثابت هو الوجه المقابل للمتغير، وهو أهم عامل للتطور والسبب فى ذلك هو أن تفاعل المتغير بإزاء الثابت يختلف عن تفاعل الجامد مع المتحرك، لأن الثابت صالح لكل زمان ومكان ومن ثم يبقى منسجما مع المتغير الذى تستدعى عجلة الزمان وتغير المكان تحوله من حال إلى حال أكثر انسجاما أما الجامد فقد تجاوزه المتغير لأنه ليس صالحا لكل زمان ومكان وغدا هو والمبتور عن أصله سواء.

وهذا الأمر الذى أرق الشاعر أبا اليقظان فصاغه فى قصيدة أخرى كما يلى:

يانا هضين من الرقاد ظهيرة
بين الزعازع تبتغون ظهورا
حثوا المطى إلى الأمام بسرعة
إن رمتم بعد الحياة نشورا
جدوا المسيرة إلى اللحاق بعالم
أقمار كى تغدو هناك بدورا
فالوقت ضاق بكم ولم يمهلكم
والقوم طاروا بالبخار نسورا
سيروا على نهج الكتاب وسنة ال
مختار تجزوا جنة وحريرا
فى رقة الإيمان أسباب الشقا
وبها صلى كل الجناة سعيرا

فى قـــوة الإيمان أســـبـــاب الـهـنا

تـعـليك حـــيث تـزيـدهـا تـوفـــيــــرا

غـــذوا جـــذور الدين بـالقــــرآن إن

شــئـتم عــلاء فى الـســمــا وظـهــورا

من ذا الـذى يـرجـــو الجنى من دوحـــة

من غـــيـــر أن تســـقى الحــيـــاة دهورا

من ذا الـذى يـرجـــو الجنى من دوحـــة

والجــذر منهــا قــد غــدا مــبـتـــورا[١]

إن أبا اليقظان يعد بحق شاعر الرؤية الإسلامية الواعية لحركة التاريخ وعيا حضاريا متميزا عن غيره من الشعراء الجزائريين بحيث يمكن أن نصوغ الرؤية الشعرية التى صاغها أبو اليقظان شعرا فى ديوانه بطريقة مالك بن نبى كما يلى :

الثابت + المتغير = التطور ـــــ الحضارة

الجامد + المتحرك= التخلف ـــ السقوط

التغريب (المبتور) + المتغير = الضياع ـــــ (الذوبان فى الآخر)

ولكن يبقى السؤال الذى يطرح بشكل تقليدى دائما هو : أين تكمن الجمالية فى هذه الرؤية الشعرية؟ هل هى فى البعد الشكلى الذى حافظ فيه فى نظام القصيدة العمودية؟ أم هى فى طبيعة المشاعر التى تثيرها فى أعماق الإنسان السوى هذه الرؤية الشعرية بالذات؟

التشكيل الجماعى للرؤية الشعرية :

من حسن حظ الأدب أن يكون التلقى قسمة بين أذواق مختلفة منها التى تستحسن الفن الذى يثير فيها عاطفة معينة كالحب، ومنها التى تشعر بالمتعة القوية حين تستمع لفن يكشف « الحق » ومنها التى تصاب برعشة كبيرة أو نشوة

(١) ديوان أبى اليقظان ج٢ ص٣٥ - ٣٦ .

حادة عندما يلمس العمل الفنى كوامن لاشعورية تعود لأيام الطفولة وربما لآلاف السنين التى كان الإنسان يعيش فيها على فطرته النقية، ومنها التى هزها ضجيج الموسقى اللفظية فى النص الأدبى وهكذا.

ولقد كان لهذا الاختلاف فى الأذواق دوره الكبير فى جعل مسألة الأحكام الجمالية مسألة نسبية تتأثر أساسا بالذوق الذى يهيمن على الإدراك الجمالى للمتلقي، وعلى هذا الأساس رأينا أن نركز على التشكيل الجمالى لهذه الرؤية الشعرية من جهتين: جمالية المضمون، وجمالية الشكل وهما جماليتان مرتبطتان إذ لا يمكن للمعنى أن يقوم بغير صورة وصوت وكل ما هنالك أن فى الموسيقى يطغى عنصر الصوت وفى الأسطورة يطغى عنصر المعنى [1]، وما دام العلماء «على يقين بأن الطريقة التى يفكر ويكتب بها كل باحث أو كاتب تفتح رؤية جديدة صوب البشرية»[2]، فإن ذلك يسمح لنا إذا لم يفرض علينا أن نقيم الجمالى تبعا للرؤية المهيمنة للشاعر، إذ من خلال بيان طريقة الكتابة (الجمالية) فى مستوييها نستطيع أن نفتح رؤية جديدة.

أ - جمالية المضمون:

إذا كانت طريقة التفكير تفتح الرؤية فإن «الوعى الروحى» هو الذى يوجه طريقة التفكير، ويتحكم فى مبدأ «اختيار الأدوات التشكيلية»، ولكن مما لا شك فيه أن الوعى الروحى وليد تظافر عاملين: العقيدة والثقافة وذلك ما يفسر مسألة التركيز على إعادة كشف الرؤية الشعرية فى ضوء العاملين السابقين من أجل تحقيق المتعة واللذة الجماليتين.

فإذا قرأنا للشاعر أبى اليقظان قوله:

أخاطب فى الإنسان حر ضميره

وفطرته الحسنى وما كان صافيا

---

(١) كلود ليفى شتراوس / الأسطورة والمعنى ترجمة صبحى حديدى ص٤٣.

(٢) المصدر نفسه ص٨.

أحـــقـــا يرى الإنســـان من نور عـــقله

شـرورا فـيـخـتـار الشـقـا والدواهيـا ؟[١]

ونكون كما لو أننا قد قرأنا للشاعر نزار قبانى قوله:

أرواحـنـا تـشـكـو مـن الإفـــــــلاس

أيامنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاس

هل نحن خيـر أمـة أخـرجت للناس ؟[٢]

هذه الأسطر الشعرية الأخيرة تحقق استفزازا قويا لدى المتلقين لا يقل عن الاستفزاز الذى تحققه تلك الأبيات الأولى ولكن ما حقق لا يعود إلى تلك النغمة الموسيقية العذبة أو إلى الاستفهام!!

فاللذة التى يحققها النصان من نمط واحد ترجع بشكل أساسى إلى المشاعر التى يثيرها فينا جو المضمون أكثر مما تعود إلى الجرس الموسيقى أو إلى البنية اللغوية التى ركبت عليها الأبيات، إن الذى يهزنا هو نضج الفكرة فى عمق الفهم الشاعرى للحياة وليس هو نضج الأداة التى عبر بها الشاعران، وإن كان من الصعب الفصل بين الصوت والمعنى كما سبق القول.

دعنى أقل إن الذى يحتم على الإنشاد هو جمالية المضمون قبل جمالية الشكل، ولذلك نجد أنه ليس من الضرورى أن نتحرك طربا لما نسمع، وإنما من الضرورى أن نفكر بعمق فى أبعاد ما ننشد، هذه هى الحقيقة فى جمالية المضمون ولهذا يعد هذا النوع من الجمال هو تذوق الخاصة إن لم نقل هو من تذوق خاص الخاص، وقد سبق أن بينا فى التوطئة هذه المسألة كما أسس لها ذووا النهى.

ولكى يتبين ذلك جليا يمكننا أن نقارن مرة أخرى بين أسطر أخرى من الشعر الحر لنزار قبانى نفسه، وأبيات أخرى للشاعر موضوع الدراسة.

قال أبو اليقظان وهو يخاطب جمعية العلماء المسلمين:

---

(١) ديوان أبى اليقظان ج٢ ص٨.

(٢) نزار قبانى / الأعمال الكاملة ص١٠.

انعـــــشي الأرواح منا	ألهـبي فـينا الحـمـيـة
غـيـرة الإسـلام أعنيي	لادعـــاء الجـــاهليـــة
واخــــتـــلاف الـرأى لا	يفسـد للود قـضـيـة[1]

وقال نزار قباني ينتقد وضع العرب في العصر الحديث:

خلاصــــــة القضـــــية
توجـــز فـــى عبـــــارة
لقد لبسنا قشرة الحضارة
والروح جاهليـــــــة[2].

قد أكون على يقين من أن الشاعر نزار قباني لم يستسلم لهذه الرؤية الإسلامية بسهولة، وقد أكون على يقين كذلك من أنه لم يطلع على أبيات أبي اليقظان، ولكن مع ذلك فإن الروح التي تسرى في النصين واحدة، وعملية الاستفزاز التي يحدثها النصان واحدة بل والمعجم الأساسي المستخدم واحد، ومن ثم كان الحس الجمالي يحقق لذة واحدة وأوكد أنه ليس بسبب الضجيج الموسيقي وإنما بسبب الروح القلقة التي هي عامل مشترك بين أفراد المجتمع الإسلامي المؤمنين بالقضية، نعم «القضية»، ولعل في قول رولان بارط ما يعزز هذا الكلام إذ يرى: «أن الفن لا يعرف الضجيج بالمعنى الإعلامي للكلمة فهو منظومة نقية»[3].

ومعنى هذا الكلام أن الذي يلمس فينا أرواحنا إنما هو الثابت في الإنسان فالشاعران قد حركا فينا «المنظومة النقية» بفضل ما تضمنه النصان من خصائص «الوعي الروحي» الذي من طبيعته أن ينمو في الروح الجماعية ببطء لأنه جزء لا يتجزأ من الرؤية الشعرية التي وإن تميزت بين شاعر وآخر ببعض العناصر فإنها تبقى محتفظة بالعوامل المشكلة للتصور الأساسي للأمة، ذلك

---

(١) ديوان أبي اليقظان ج٢ ص٣٤.
(٢) نزار قباني / الأعمال الكاملة ص٧.
(٣) جان لوى كابانس / النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ص١١٨.

لأن: «كل شيء جديد للرؤية الفنية يتهيأ ببطء خلال قرون، والعصر لا يخلق سوى الشروط المثلى لتفتحه النهائى ولإنجازه»(١).

وقد لفت نظرى وقفة سريعة وقفها الدكتور محمد ناصر بوحجام عند قصيدة عزيزة علي كثيرا لأنها تجسم بحق قمة الرؤية الشعرية عند الشاعر أبى اليقظان هى قصيدة «ذكرى الإمامة الإباضية بالمغرب» وما لفت نظرى فى وقفة الدكتور إلا تعليقه على القصيدة بما يلى: «من حيث استيحاء هذه الألفاظ والعبارات إذ نجد أنفسنا أمام كتابة تقريرية تعتمد السرد التاريخى وتسجيل الأحداث، خالية من المشاعر والعواطف والتموجات النفسية والظلال والإيحاءات التى تهز القلوب وتطرب النفوس، وفق الشاعر فى اختيار الروي الذى يدل على السرعة والخفة للتعبير عن الزيارة الخاطفة فى مدتها، الخفيفة فى مناسبتها، وهى فصل الربيع الجميل»(٢).

لعل حكم الدكتور بوحجام على القصيدة حكم سريع، اكتفى بالنظرة العابرة على الناحية الفنية دون أن يتعمق فى الناحية الجمالية، لذلك انتهى لحكمين متناقضين، تقريرية فى الصورة وتسجيل للأحداث وسرد للتاريخ وخلو من المشاعر وتوفيق فى الموسيقى، فالناقد من جهة يؤاخذ الشاعر على تغييب خاصية التصوير ومن جهة يثنى عليه لتحقيق النسق الموسيقى، ولعله قد وقع فيما يشبه التناقض لأن هدفه من الدراسة كان وقفا على الجانب الفنى الضيق، أما الجانب الجمالى فلم يعنه، والحق أن الفرق بين النظرة الفنية والنظرة الجمالية كبير لأن الفن يحلل لخدمة الجمال، فإن توقف التحليل عند ملاحظة الجزئيات دون أن يعيد النظر فيها مرتبطة بالعناصر الأخرى يكون تحليلا فنيا وليس جماليا إذ «هناك نقطة ثابتة: إنها غاية الفن، الغرض الذى يهدف له ويصبو إليه ويحسب كل يوم أنه قد دنى منه وهذه الغاية هى الجمال»(٣).

---

(١) المصدر نفسه ص١٢٣.

(٢) محمد ناصر بوحجام/ أثر القرآن فى الشعر الجزائرى الحديث ط١ ج٢ ص٣٧٠.

(٣) زنيه هونغ/ الفن تأويله وسبيله ج١ ص٣٦.

وبمعنى آخر إن «الفن نشاط مبدع والجمال بديع»[١]، إن الجمال جوهر الفن وسبب وجوده لذا يكون التركيز عليه.

ومن ثم كان المفروض فى الحكم الجمالى أن يتخذ منهجا غير المنهج المستخدم فى الحكم الفنى، وعليه فإن دراستنا للعمل الفنى ولهذه القصيدة بالذات سيستهدف «الحصول على معرفة أوسع وأعمق بالإنسان ثم الاستعانة بهذه المعرفة لنتخلص من كل الالتباسات المفترضة إلى جوهر الفن وسبب وجوده وهو الجمال»[٢].

مطلع القصيدة هو:

خليــلى هيـا بنـا للســـفر نجل فى الفضـاء ونجلو النظـر

فكم فى المسير من الموعظـات وكم فى التنقل، كم من عبر؟

ألم تـر أن حيـــــاة الأمم وأحـوال سـائر من قـد غبر

بسفرين ضخمين قد ضخمت؟ بسفر الكتاب وسفر الأثر[٣]

لا نظن أن الشاعر قد كتب هذه القصيدة وهو فى سفر أو أنه يستعد للسفر المادى، إن الشاعر هنا يدعو القارىء ليسافر معه ليخوض به أهوال البحر العميق أهوال الزمن، وهى أهوال لأنه لا يدعو القارىء للمتعة البصرية وإنما يدعوه للتخيل والتأمل، إذ «كم من المسير من الموعظات، وكم فى التنقل كم من عبر؟» وهذا التنقل لايكون بالسيارة أو بالطائرة لأنهما وسيلتان ماديتان لاتقويان على اختراق حجب الزمان وحجب الكتاب، وإنما يكون بالعقل الناضج الذى يفهم المقاصد ويستنبط النتائج ويستخرج العبر، إنه إذن لا يدعونا حتى لمجرد استعراض الحوادث التاريخية أو سردها كما رأى الدكتور بوحجام بسبب اعتماد المنهج الفنى، وإنما يدعونا للتأمل فى تاريخ الأمم لنقرأه قراءة سننية، وهذه القراءة لا تتوقف عند الحس فقط، وإنما تتجاوزه إلى الفهم، ذلك لأن «العمل الفنى

---

(١) المصدر نفسه ج١ ص٤٧. (٢) المصدر نفسه ج١ ص٤٩.
(٣) ديوان أبى اليقظان ج١ ص١١٢.

مصنوع أولا من الحس كيما يحس لكننا نحس بشكل أفضل مانفهم »[١]
ولاشك أن ما نفهمه من قصيدة أبي اليقظان شيء عظيم جدا كما سنرى .

إنه بعد أن يعرض أمثلة من تاريخ الأمم لا يتوقف عند مجرد العرض ولكن يشير إلى الأسباب السرية و الجوهرية، التي أدت إلى الازدهار، أو تلك التي أدت إلى الانحدار، ويبين ان الانحدار والازدهار عمليتان تمثلان المنحنى الحضاري، فإذا كانت الدولة الرستمية قد ازدهرت فلأن الذين أشادوها كانوا متمسكين بأسباب الرقي الحضاري فهم :

أشادوا الحضارة طبق الكتاب
ونهج الرسول ونور الأثر

ولكن حينما ضيعوا أسباب الرقي والازدهار كان لابد لسنة الله أن تنفذ فيهم كما نفذت في غيرهم :

ألا إن لله في خلقه
نواميس لا تعتريها الغير
ولن تتبدل يوما ولا
تخالف حكم القضا والقدر
وما في الوجود سواه يصير
للموت عند تمام العمر
وحكم الجماعة مثل الذى
على الفرد يجرى فقس واعتبر
وللموت أسبابه كالحياة
تسري على الكل طبق الفطر

---

(١) الفن تأويله وسبيله ج١ ص٣٠.

فمن رام للعيش أسبابه

يعش، ومن حاد عنها يخر

وهل سنن الله فى خلقه

تحابي الجليل أو المعتبر

إذا ما أراد الإله الفنا

لشعب تمكن منه البطر

فلا ريب يحجب نور السداد

عنه ويتركه فى خور

ويغرى الرؤوس على بعضها

ويطمع فيه العدو الأبر

فجاء العذاب وحل التباب

وحاق الخراب به واستمر

كذلك شأن الإمامة إذ

توالت عليها جميع النذر(١)

تأمل الآن هذه المقطوعة التى اقتطفت من قصيدة طويلة جدا تبلغ مائتين وثلاث وستين بيتا، ثم حاول أن تتأمل أحاسيسك ومشاعرك ووجداناتك فإن شعرت بهزة عنيفة تحرك كيانك كله فاعلم أنها من سلطان الجمال الذى يملك قوة غريبة فى السيطرة على العقول والقلوب فى آن واحد، حتي إننا لنجد الله سبحانه وتعالى ينبهنا لذلك بقوله: ﴿ **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ** ﴾ [النحل: ٦]، ويقول فى شأن بقرة بنى إسرائيل: ﴿ **صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ** ﴾ [البقرة: ٦٩]، ومعى ذلك أن الجمال ليس ماهو يعجب فحسب، ولكن هو ما يسر أيضا، ولاشك أن ما يسر ليس قصرا على الجانب الصوتى

(١) ديوان أبى اليقظان ج١ ص١١٦.

للقصيدة أو على الجانب التصويري لها، ولكن هو القصيدة بأكملها إذ أن العمل الفنى يقوم على التقاء شركاء ثلاثة هى عناصر أساسية، عالم الواقع وعالم الصياغة، وعالم الخواطر والمشاعر[1] ومن الخطأ أن نحكم على العمل الفنى من زاوية واحدة من هذه الزوايا وحدها، لأن ذلك بتر للكامل، وبهاء الشيء فى كماله وإن كان الطريق إلى فهمه لا يتم إلا بتجزئته وتحليله، فذلك ليس مبررا للحكم بالجزء على الكل. إن جمال قصيدة أبى اليقظان هذه لا يكمن فى جودة الروى، ولا فى الحس التاريخى، ولا فى التصوير الغريب الذى يهيمن على الفكرة بطريقة عجيبة، بقدر ما يكمن فى الوعى الحضارى الذى لم أجد مثله إلا عند مفكرين اثنين: العلامة ابن خلدون، والعلامة مالك بن نبى رحمهما الله وأرضاهما، ولحد ما الدكتور عماد الدين خليل حفظه الله.

إن الشاعر فى هذه الأبيات كان يقدم رؤية حضارية وإن شئت فقل كان يعرض تفسيرا إسلاميا للتاريخ لكن بدل أن يعرضه أفكارا قدمه مشاعر ملتهبة، وفى ذلك عمق الجمال الذى يتجاوز الفن حينما يفهم كبنية من التقنيات التى تعرض خالية من الروح.

إن الشعر لم يكن يستلهم السور الثلاثة (القمر، المدثر، والقيامة) فحسب كما ذكر الدكتور بوحجام، ولكنه وهو الأهم كان يتمثل تمثلا جيدا الآيات القرآنية التى تعالج السنن الحضارية كقوله تعالى: ﴿ **فَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَبْدِيلاً وَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَحْوِيلاً** ﴾ [فاطر: ٤٣]، وقوله: ﴿ **إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ** ﴾ [الرعد: ١١]، وقوله: ﴿ **وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا** ﴾[الإسراء: ١٦].

ولاشك أن استثارة معانى هذه الآيات فى النفوس التى تفاعلت معها قبل ذلك هو بمثابة مفاتيح يلج من خلالها النص إلى اللاشعور ليحدث تفاعلا مع النفس هو أعمق من أثر التصوير والتخيل والضجيج الموسيقى لأنه يؤدي إلى المشاركة الوجدانية.

---

(١) الفن تأويله وسبيله ج١ ص٣٠ .

وهو إذ يؤدى إلى المشاركة الوجدانية، لا يؤدى إليها فى هذا الموضوع على الخصوص باستثارة قضايا جزئية صغيرة فى حياة الإنسان وإنما بتثوير معانى الآيات التى تعبر عن الثابت فى السنن الاجتماعية، وبذلك تميز جمال قصيدة أبى اليقظان: «فالشاعر الذى يصلنا بالكون الكبير والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة، واللحظات الجزئية والحالات المنفردة هو الشاعر الكبير النادر.. والشاعر الذى يصلنا بالكون والحياة لحظات متفرقات يتصل فيها بالآيات الخالدة والحياة الأزلية أو بالحياة الإنسانية خاصة والطبيعة البشرية هو الشاعر الممتاز.. والشاعر الذى يصدق فى التعبير عن نفسه، ولكن فى محيط ضيق وعلى مدى قريب، ولا تنفذ وراءه إلى إحساس بالحياة شامل، ولا إلى نظرة كونية كبيرة هو شاعر محدود»[1].

يبدو لى أنه من الواجب حينما نعمد إلى تحليل نص أدبى لغرض تقييمه أن نسدد ونقارب فى التمييز بين نوعين من النصوص الشعرية، يمثل أحدهما الفن حينما يكون لعبا، وثانيهما الفن حينما يكون جدا، ففى الأول يمكن أن نركز فقط على الخصائص التركيبية لنبرز ضجيجها الموسيقى أو طريقة الإسناد التى أبدعت بفضلها صورها البيانية، أما فى الثانى فلابد من إبراز المشاعر التى تلابس الأفكار والكلمات وكل البناءات التى تشكل النص وإلا سقطت بلاغة النص، لأننا عندئذ نكون بمنأى عن دراسة الكيفية التى بنيت عليها خصائص التراكيب فى استجابتها لمقتضى الحال.

وأحسب أننا حينما نصنع ذلك نكون قد شرعنا فى تحليل النص فى منهج جمالى لا فنى وحسب، وبذلك نكتشف النص الجميل الذى يسمو بذوق الإنسان.

ب- جمالية الشكل:

لست في الحقيقة ممن يهوى هذه الجمالية لأنها تعتمد فقط على المنهج

(١) سيد قطب / النقد الأدبى أصوله ومناهجه ص٥٩.

التفكيكى والتجزئى فى أغلب أحواله، وتعجز عن أن تعيد النص إلى حالته الطبيعية التى كان يحقق بها «السرور» و«الإمتاع».

ولكن قد يفيد هذا المنهج فى إبراز بعض الخصائص التى تعطي ظلالا معتبرة حينما تحلل فى ضوء التصور الذى تنبثق عنه، وذلك لأن تكيف النفس البشرية بالتصور المعين هو وحده الذى سيلهمها صورا من الفنون غير التى يلهمها إياها أى تصور آخر [1].

ولبيان ذلك يمكن أن نتوقف عند هذه الصورة الشعرية التى قد تبدو لأول وهلة بأنها من الصور التقليدية البسيطة التى لا عمق لها ولا بعد، ولكن عند التأمل العميق الذى يربطها بالتصور الكلي للشاعر سيكشف لنا منها تقنيات تعبيرية راقية جدا تنم عن رؤية جمالية هادئة وناضجة، يقول:

عمر الفتى عرض يزول وهذه
كلماته طى السجل رنينه
بل وردة بسامة وأريجها
ذكراه تبقى بالخلود رهينه
بل ومضة الإيمان يبقى نورها
بين الليالى الحالكات عيونه
بل نبضة بين القلوب وهزة
بين الشعوب ولا تزال حنينه [2]

جمال هذه الأبيات يكمن فى أسلوب الإضراب على الصور واستبدالها بصور أخرى يشعر القارىء من خلال ذلك أنه يتدرج من صورة إلى صورة، بينما هو فى الحقيقة يكشف وجوها للصورة الواحدة كانت مقنعة، وهذا الأسلوب يستخدم فى القرآن الكريم بدقة متناهية للتعبير عن الفكرة التى لا يملك العقل

---

(١) المصدر نفسه ص١٠٦.	(٢) ديوان أبى اليقظان ج٢ ص٨.

الإنسانى القاصر أن يدركها بالتصوير المألوف، ومثاله قول الله تعالى: ﴿ **وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ** ﴾ [النحل: ٧٧]، ففد فسرت (أو) هنا بمعنى «بل» ومعنى ذلك أن هناك: «إضرابًا عن التشبيه الأول بأن المشبه أقوى فى وجه الشبه ثم يعرض عن التشبيه بأن المشبه أقوى فى وجه الشبه وأنه لا يجد له شبيها فيصرح بذلك فيحصل التقريب ابتداء ثم الإعراب عن الحقيقة ثانيا»(١).

هذا النموذج من أساليب التصوير عن طريق الإضراب من شأنه أن يجعل الصورة غنية وفعالة، إذ بهذا التدرج الذى يجعل المعنى يكشف شيئا فشيئا تحدث عملية التشويق للقارىء ليعرف ما وراء هذا التدرج.

ومعنى الأبيات يتحدد عندئذ طبقا لهذه الحركة الذهنية التصويرية، فإذا أعمار الناس أعراض بينما كلماتهم جواهر، ولما كانت الأعراض قليلة الأهمية فى نظر الإنسان المسلم فإن التركيز لابد ان يتم على «الجواهر»، ولذلك تكرر المشبه به بالنسبة للجواهر «كلمات» فهى وردة بل هى ومضة إيمان، بل نبضة بين القلوب بل هى هزة بين الشعوب، وبذلك أكسب الشاعر الكلمة قدسية ورفعة، تجعلها أهم ما يترك الإنسان بعد رحيله، ومن الملاحظ أن القرآن الكريم يجعل للكلمة الأسبقية على الفعل فى الشهادة غدا يوم القيامة، كما يتجلى من قوله: ﴿ **يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ** ﴾ [النور: ٢٤]، ومعنى ذلك أن الصورة التشبيهية التى اعتمدها الشاعر فى تلك الأبيات لبيان فكرة محددة تبنى شكلا ومضمونا من التصور الإسلامى للشاعر، فمن جهة نجد أسلوب التدرج فى التصوير عن طريق الإضراب من أساليب القرآن، ومن جهة ثانية نجد روح الصورة يندرج فى صميم التصور الإسلامى الذى يهيمن على الأداة والمعنى على حد سواء.

إن هذه الظاهرة التصويرية نجدها تتكرر عند هذا الشاعر إما عن طريق الإضراب بالحرف (بل) أو بالحرف (لكن) التى تفيد الاستدراك(٢). وهى ظاهرة

(١) ابن عاشور/ التحرير والتنوير ج١٤ ص٢٣٠.

(٢) انظر الديوان ج٢ ص١٤.

تعبر عن التعانق اللطيف بين الشكل والمضمون، إذ نجد مثل هذه الصور المستخدمة فى بيان أهداف الإصلاح تستخدم هذا الأسلوب الذى من شأنه طلب الترقى من الأدنى إلى الأعلى نحو المثل الأعلى، فالصورة تخضع للتصور لذلك تشرح أو تستدرك أو تضرب بحثا عن التعبير الأكثر بيانا.

وهذا يعنى أن الشعر الذى ينشد الإصلاح والتعليم هو شعر يبحث عن الوسيلة التى توضح المقاصد وتبلغ المراد، وتنفر من الغموض الذى ليس إلا نتيجة أحد أمرين، إما الخوف من بطش السلطان، وإما التعقيد الذى ينبثق عن بنية نفسية غير سليمة، تجد اللذة فى المعميات من التعابير، وقد كان أبو هلال العسكرى يعد إخراج مالا يحس إلى ما يحس من أجود أغراض التشبيه وأبلغها، وما ذلك إلا لأنها تزيل اللبس وتقضى على الغموض الذى يستهلك المعنى، وتحافظ على ذلك الغموض الذى يثريه ويذكي جذوة الشوق إليه.

فهو حين يدعو الناس إلى الصلاة فى عبارات مباشرة تخلو من الأسلوب الشعرى المتميز الذى عهدناه يعبر عن الفكرة بالصورة والمجاز، تراه واعظا، ولكن حين يقدم بعد الدعوة المباشرة التعليل والأسباب تراه مفكراً وشاعرا حكيما، ويمكن أن تستمع معى إلى هذه الأبيات:

لا تقعدوا فى الباب لكن أدخلوا
حتى تنالوا الفوز والرضوانا
إن الصلاة عماد هذا الدين إن
ضاعت لكم هدمتم الأركانا
وإذا المساجد هوُ جِرَتْ فمن الذى
يحمى البلاد وينعش العمرانا
فهى القلاع لها وخير منارة
تهدى بإبرة ضوئها الحيرانا

من مــهــدها درجت حــضــارتنا إلى
دنيــاِ العــروبة فــاعــتلت أوطانا
وهى المصــحــة للعــقــول وللقلوب
وللنفــوس ولاتزال حــمــانا[1]

إن جمال هذا النوع من الشعر يكمن فى رؤيته للكون والحياة، إنه جمال يحقق السرور بالبرهان، لأن المتعة التى يقدمها لا تتوقف على إثارة المشاعر والأحاسيس فحسب ولكن تتجاوزهما إلى إمتاع الفكر والعقل، وهما عنصران أساسيان فى الحياة البشرية، إذ هما طريق إلى استثارة العواطف، والانفعالات ووسيلة إلى تخزين التصورات التى تحكم الأذواق.

حقا إن الشعر الجيد تكون: «الصور فيه براهين عبقرية أصيلة، وما ذلك إلا لأنها خاضعة فى صياغتها لسيطرة العاطفة»[2]، ولكن ماذا تعنى الصور إذا لم تكن تعبيرا عن أفكار سامية ومشاعر وأحاسيس نبيلة؟.

إن الصور الشعرية وظيفتها التمثيل الحسى للتجربة الشعرية الكلية ولما تشتمل عليه من مختلف الأحاسيس والعواطف والأفكار الجزئية[3]،ولذلك فهى فى الواقع تكتسب شرعيتها من طبيعة التجربة الكلية، بحيث قد تستغنى التجربة عن الصورة، وتفضل الأسلوب المباشر إذا كان ذلك يحقق الهدف الرسالي بمعناه الدقيق بحيث يغير الكيان النفسي للمتلقي ويدفعه لتكوين موقف.

فى هذا الإطار ينبغى أن يقرأ الشعر الجزائرى الذى يمثل مجال رؤية شعرية متميزة سيطرت على الأدب الجزائرى فى مرحلة الإصلاح على الخصوص (١٩١٤ – ١٩٦٢) ومنه شعر أبى اليقظان، الذى يبدو لى أنه قد عبر عن الرؤية الإصلاحية بصدق مما جعل الشيخ عبدالحميد بن باديس يثنى عليه كما رأينا.

* * *

---

(١) نفس المصدر ج٢ ص٣١.
(٢) محمد غنيمى هلال / النقد الأدبى الحديث ص٤١١ والفكرة لكولردج.
(٣) المصدر نفسه ص ٤٤٤.

لغة القوة

فى

شعر مفدى زكريا

الحلقة الأولى : الرؤية

كانت حادثة المروحة سببا من الأسباب المفتعلة التى تصنّعها الاستعمار الفرنسى ليدخل الجزائر المجاهدة سنة ١٨٣٠ . ومنذ ذلك الحين بدأت المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسى، فكانت ثورة الأمير عبد القادر الجزائرى وثورة الزعاطشة، وثورة المقرانى، وثورة بوعمامة وثورة مروانة بالأوراس، وكل هذه الثورات كانت تحت قيادة رجال الجهاد الإسلامى[١] .

وكانت الأحزاب السياسية كحزب المقاومة بقيادة حمدان خوجة الذى رفع شعار «الجزائر للجزائريين» وحزب الجزائر الفتاة الذى يرى فى العرائض والوفود وسيلة للتحرير، وحزب النخبة الذى يطالب بالمساواة فى الحقوق السياسية، والحزب اللبيرالي الذى أسس مجلة «أصوات المتواضعين»[٢] وحزب الشعب الجزائرى الذى رفع شعار الاستقلال الكامل للجزائر هذا الحزب الذى ولد لنا اللجنة الثورية التى صارت بعد ذلك حزبا كبيرا وحد الأمة الجزائرية كلها تحت اسم حزب جبهة التحرير الوطنى فرفع شعار : «ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة» .

يبدو الآن أن مقاومة الشعب الجزائرى كات ذات نفس طويل، ولكن كانت متعددة الأساليب منها الأسلوب الثورى ومنها الأسلوب السياسى المشرف، ولكن مع الأسف منها الأسلوب اللين المتخاذل الذى ردت عليه جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ردا عنيفا تمثل فى قول رئيسها الإمام عبد الحميد ابن باديس، مكذبا أحلام الداعين إلى الاندماج :

---

(١) مجلة الأصالة : ١٩٧١ ص ٢١١ .

(٢) نور سلمان : الأدب الجزائرى فى رحاب الرفض والتحرير : ١٤٠ .

شـــعب الجـــزائر مـــسلم وإلى العـــروبة ينتـــسب

من قـــال حـــاد عن أصله أو قـــال مـات فـقـد كـذب.

أو رام إدمـــاجـــا لـه رام المحــــال من الـطلب[1]

لقد كانت المقاومة إذن متعددة الأحزاب، متعددة الشعارات فكان لابد أن تكون متنوعة المواقف تعنف أحياناً لتكون ثورة مسلحة وتلين أخرى لتتبنى مجلة «أصوات المتواضعين».

على أن الاختلاف في الأساليب، وهذا التباين في المواقف لم يكن ليعطى للجزائرى حريته، ولكنه أمده بمجموعة من التجارب علمته كيف يتوحد تحت شعار واحد هو «النصر او الاستشهاد» فأعلن عن ميلاد فجر جديد في الفاتح من نوفمبر سنة ١٩٥٤ وكان طبيعياً أن يكون هذا الفجر حاملاً لواء فجر جمعية العلماء التي عبر عن لسان حالها الشاعر المصلح ابن باديس بقوله:

يـانـشء، أنـت رجـــاؤنـا وبك الـصبـاح قـد اقـتـرب

خـذ للحـيـاة سـلاحـهـا وخـض الخـطـوب ولا تـهـب

فالحياة تحتاج إلى سلاح، ولكن أى سلاح؟ التجارب علمتنا ان السلاح الوحيد الذى يحفظ كرامتنا ويمكننا من الحياة الشريفة هو خوض الخطوب، هو استعمال القوة، هو الجهاد في سبيل الله، والدين والوطن، والحرية، إن الاستعمار جاء غاصبا وأن الغاصب لا يخرج إلا بالقوة أما السياسة فهى وسيلة لاحقة للنار وتابعة للرصاص والرشاش والمدفع.

هذا هو الموقف الأخير الذى وقفته الجزائر الموحدة من الاستعمار الغاصب العنيد، وهذه هي اللغة التى اختارها الشعب لتحرير رقبته من العبودية، وشاء القدر أن يكون الشاعر مفدى زكريا متفردا في شعره بهذا الموقف دون غيره من الشعراء، ويستوعب هذه الحقيقة أكثر من غيره من الأدباء، فاتسم شعره الثورى بسمة العنف والدعوة إلى استعمال القوة، فأصبح لا يرى الحرية إلا في السلاح،

(١) آثار الشيخ عبد الحميد بن باديس.

ولا يؤمن إلا باستعمال القوة، وأضحت السياسة عنده خدعة وتصنعا ما لم تفوض أمرها للقوة، ذلك لأن الكون كله لا يسجد إلا للنار والرشاش، يقول الشاعر مفدى زكريا:

وإذا السياسة لم تفوض أمرها ... للنار كانت خدعة وتصنعا

إني رأيت الكون يسجد خاشعا ... للحق والرشاش إن نطقا معا[١]

هذا الموقف الذى وقفه الشاعر مفدى زكريا وتفرد به سنرى أنه يتسم بالرفض لكل أساليب التحوير التى لا تعتمد على القوة.

أقول هذا وأنا أعلم أن كثيرا من الشعراء الجزائريين يذهبون هذا المذهب، ولكن ليس بنفس الدرجة التى نلمسها فى شعر مفدى زكريا، نذكر على سبيل المثال لا الحصر الشاعر صالح خرفى الذى يحيى المجمع من الأوراس منبر الثورة ويجعل القلم والرشاش ينطقان معا، ويقول:

من منبر الأوراس حي المجمعا ... فالضاد والرشاش قد نطقا معا[٢]

ونذكر مالك حداد الذى يرى أن الشعر فى أيام الحرب كلمات حاسبة تحصى عدد القتلى الأبرياء والمناضلين الشرفاء، وأن الحرية يجب أن لا نبحث عنها فى المعاجم، لأننا نجدها فى عزيمة ابن مهيدى وفى ابتسامة جميلة بوحيرد وفى آلام جميلة بوباشا[٣].

ونذكر صالح خباشة الذى يرى معاهد العلم فى الجبال، ويرى الشهادة العلمية الحقة فى أن يموت شهيدا يقول:

ليس الشهادة صفحة تحظى بها ... إن الشهادة موتنا شهداء

لتكن معاهدك الجبال ندرسها ... أجدى وأرسخ فى الحياة بقاء[٤]

ولا عجب ونحن نقرأ لكل شعراء الجزائر فى هذه النغمات التى تتفق كلها على الرفض للاستعمار وتتفق كلها على القوة كوسيلة للتحرر، وإن اختلفت فى

---

(١) اللهب المقدس: ٢١٦.
(٢) نور سلمان: الأدب الجزائرى م س ٣٨٩.
(٣) نور سلمان: مس ٣٨٩.
(٤) نور سلمان م س ٣٩٠.

درجة إيمانها بها سلاحا وحيدا، أقول لا عجب أن نرى الدكتور غالى شكرى يقول فى الأدب الجزائرى «فليس هناك فى الأدب الجزائرى فرع يسمى أدب المقاومة، لأن هذا الأدب فى مَجْمُوعِه جملة وتفصيلا هو أدب مقاوم»[1].

على أن أدب المقاومة الجزائرى، يتسم بالرفض والثورة على كل الأساليب التحريرية اللينة، ويرى السبيل الصالح لبلوغ الهدف هو القوة، لذلك رفض لغة العواطف التى كانت تعاملنا بها الأمة العربية لأن الرشاش يجهلها ويدعوها أن تذر وقفات الإجلال ترحما على الشهداء لأنها لا تحييهم، ويدعوها لبذل ما يمكننا من مصارعة الاستعمار، فالرصاص هو الذى ينقذنا من مخالبه الكاسرة.

يقول الشاعر مفدى زكريا:

يا مسعفينا بدمع فى رزيتنا ... ومسعفينا بعطف فى بلايانا
ذروا العواطف، فالرشاش يجهلها ... وسجدة السهو لا تحيي ضحايانا
وابذل مع الحُبِّ حَبّا نستعين به ... فالحب ينقذنا والحب يرعانا[2]

ولم يكن هذا الرفض وقفا على لغة العواطف فحسب، ولكنه تعداها للغة المنابر ولغة الشعر، لأنها وسائل لا تنجدنا، على أن الشاعر يبلغ به الحماس درجة من التوتر يفقد معها شيئا من عقله الواعى فيرفض مع ما يمكن رفضه، مالا يمكن رفضه يقول:

بالمال والنار، لا بالعواطف ننجدها ... فلا الأناشيد تغنيها ولا النغم
ولا الصلاة على الأموات تكسبها ... نصرا.. ولا الخطب الجوفاء والكلم[3]

ومفدى وإن بلغ به التوتر أن يرفض الصلاة على الأموات، وقد أقرها النقل ولم يبق للعقل بابا للاجتهاد فيها، فإن غيره من الشعراء يقفون من الشعر موقفا غير الذى رأيناه عند مفدى الذى قلل من دوره فى ميدان التحرير والنضال،

---

(١) غالى شكرى أدب المقاومة: ١٤٤.
(٢) اللهب المقدس: ٢٩٤.
(٣) اللهب المقدس: ٣٠٣.

والمقاومة، فهذا الشاعر صالح خرفي يرى أن الرشاش والقلم قد نطقا من جبال الأوراس معا يقول:

من الأوراس حـــى المجمـعـا فالضاد والرشاش قد نطقا معا

فالشاعر خرفي لا ينتقص من دور الشعر في الثورة بل يراه رفيق الرشاش على درب الحرية والنضال، ولكن الكاتب الكبير مالك حداد لا يرى في الشعر أيام الحرب إلا كلمات عدد القتلى الأبرياء والمناضلين الشرفاء، وأن مفهوم الحرية لم يعد يرى في المعاجم وإنما يجده في عزيمة ابن مهيدي وفي ابتسامة جميلة بوحيرد وفي آلام بوباشا(١).

وأظن أن متدبري أدب المقاومة يؤكدون على أن لغة الشعر لا يجب أن نعلق عليها كبير أمل في تحقيق النصر، بل إن الدكتور غالي شكري قد ذهب أبعد من ذلك عندما علق على أبيات شعرية للشاعر نزار قباني منها:

الشعر لدينا درويش

يترنح في حلقات الذكر

والشاعر يحمل حوذيا لأمير القصر(٢)

فقال الدكتور غالي شكري بخصوصه: «إن الخطأ في هذه المعاني التي كررها نزار قباني في كل قصائده.. هو خطأ مزدوج: شقه الأول هو المبالغة في تفخيم دور الفكر والشعر في الهزيمة أو النصر وتصدر هذه المبالغة عن نظرة مثالية للدورة الجدلية بين الفكر والواقع نظرة تصل في استقامتها إلى درجة صوفية ترى الأفكار تعاويذ سحرية والكلمات أحجبة تحمل السر، والشق الثاني هو تعميم الظاهرة الجزئية تعميما يتناقض تناقضا جوهريا مع الصورة الشاملة(٣).

---

(١) نور سلمان: الأدب الجزائري: م س ٣٨٩.

(٢) نزار قباني: المجموعة الكاملة ٧٧٢.

(٣) غالي شكري: أدب المقاومة: ٤٠١.

لم تكن لغة العواطف من تعاطف، وشعر، وخطب، هى وحدها الوسيلة التى رفضها الشاعر مفدى زكريا وإنما كان قد رفض أيضا، وبقوة، لغة الشعارات والندوات لأن المستعمرين أصبحوا يعقدون ندوات الحرب باسم السلم، ويرفعون الأولوية الدموية باسم العدالة، يقول:

وتعقد باسم السلم للحرب ندوة يصرفها السمسار بالعملة الصفر(١)

بل ولا يرى فى الشعارات التى تحملها الأمم كالعدل والسلام إلا خرافة يضحك بها القوى على أذقان الجماهير الضعيفة ويذري بها الرماد فى أعينهم ليحلل لنفسه الآثام والاعتداء، وكأن الشاعر مفدى لا يرى فى الشعار إلا الصورة المقابلة فيرى الظلم فى العدل ويرى الحرب فى السلم، يقول مفدى زكريا:

العدل زور، والسلام خرافة لغة تحلل باسمها الآثام
فلتكتب الأقلام سفر هناتكم للعالمين وتنطق «الأقلام»(٢)

إن الشاعر مفدى زكريا ينهج هذا النهج فى شعره الثورى كله فلا تقرأ فيه إلا الرفض لوسائل التحرير اللينة، ولكنه عندما يرفض يحضر البديل غير أن البديل فى كل الحالات يحمل القوة والعنف واسمع إليه وهو يقرأ عليك هذه اللغة المدفعية التى يرى فيها البيان، كل البيان يقول:

ولعلع من شلعلع ذو بيان فانطق فوق جرجرة الجعابا(٣)

فليست فصاحة الشعر هى التى يستند إليها كوسيلة لنشر أنباء الثورة وإنما هى المدفع الملعلع من الشلعلع فى الأوراس لينطق الجعاب فوق جرجرة، فالبيان كل البيان فى لغة القنابل التى تسمع الأصم وتقهر العنيد وتفتح أبصار المتعامين وتخضع العتاة المتكبرين يقول:

ولوافح النيران خير لوائح رفعت لمن فى ناظريه ركام

---

(١) اللهب المقدس. (٢) اللهب المقدس.
(٣) اللهب المقدس: ٤٢. – شلعلع، جرجرة جبلان في الجزائر لهما دور كبير في الثورة.

لغة القنابل فى البيان فصيحة وضعت لمن فى مسمعيه صمام

والحق والرشاش إن نطقا معا عنت الوجوه وخرت الأصنام(١)

إن هذا الشاعر عندما يرفض أسلوبا ما يحضر البديل القوى، لذلك كانت لغة السيف هى – التى تحق الحق وتبطل الباطل – ولغة الكلام ولغة «الكلاص» هى التى تخلص الوطن من براثن الوحوش الكاسرة، ولغة النار هى اللغة الصادقة التى لا تعرف المكر والخداع، ولغة الصفائح هى التى يحتكم إليها الخصمان، أما ما دون ذلك فلغة مبهمة لا تبين:

السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها الإبهام

وبلادنا بيد الكلاص(*) خلاصها هيهات يجدى مجلس وخصام

والنار أصدق حجة فاكتب بها ما شئت تصعق عندها الأحلام

إن الصحائف للصفائح أمرها والكبر حرب والكلام كلام(٢)

إن مفدى زكريا لا يرى الحجة القاطعة والبرهان المقنع إلا فى القوة، ولا يرى الحرية والاستقلال إلا فى القوة، ولا يرى الحرية الرسمية إلا فى القوة فنهاية كل شيء إلى الصفائح لا للصحائف والحبر والكلام، لذلك بدا الجهاد أمامه نقطة واحدة واضحة يؤشر بها إلى الاستقلال فتشع منها الحرية ذلك الذى لم يكن يعرف الندوة ولغة الأرقام والاحصائيات يقول:

وجهادنا ما كان قط لندوة بصوابها تتحكم الأرقام

وهو إذ يرفض الندوات والمجالس والمخاصمات والمناقشات إنما يرفضها لأنه يؤمن أن البلاد التى تحقق استقلالها عن طريق المساومة هى بلاد لا تحافظ على كرامتها، هى بلاد يبيع أهلها ذممهم وأفكارهم وهيهات للشعب الجزائرى أن يكون كذلك، لأنه شعب عزيز النفس يأخذ العبرة من التاريخ ليسجل لنفسه موقفا كريما نقيا عزيزا، فهو لا يتوكل إلا على الله الذى سينقذه من وعد بلفور المشؤوم يقول:

---

(١) اللهب المقدس: ٤٧. (٢) اللهب المقدس: ٥١.

(*) الكلاص: كلمة أجنبية استخدمت فى ثورة التحرير كرمز للقوة والقهر والعنف.

متى استقلت بلاد فى مساومة | تباع فى سقوطها الأفكار والذمم
من «وعد بلفور» وعد الله ينقذنا | فهل بقينا لعهد الله نحترم(١)

فالوعود كاذبة والكتابات لم تعد تحترم، فكل ما تفعله فرنسا أصبح خرافة لا تعتمد، وأسطورة لا تغنى من الحق شيئا، وإنما على الشعب أن يأخذ حقه بالقوة ويسطره بدماء الأحرار التى لا تعرف الزيغ والكذب، أما الحبر والورق فلا يفيدنا ولا يعنينا.

حقوقنا بدم الاحــــرار نكــتبها | لا الحبر أصبح يعنينا ولا الورق(٢)

إن البديل الذى يراه الشاعر صالحا لينوب عنه فى الجمعيات هو الوفود، ولكن ما عساها أن تكون هذه الوفود؟ إن وفود الشاعر مفدى ليست من رجال السياسة الذين يتعاملون على الورق وينتظرون رفع الأيدى ويقتنعون بحق «الفيتو» وإنما هى وفود قوية لا تعرف التراجع، إن وفوده من رصاص، فالرصاص هو ممثل الشعب لدى الأمم ليناقش الغاصبين، ووفوده هى القنابل التى توقظ من تعامى عن حقوق الشعب وتزيل الستار عمن أسدل على وجهه نقابا من الظلم والجبروت والغطرسة، يقول:

وأخـذ الرصـاص ينوب عنهـا | يناقش غـاصب الحق الحســابا
فـأيقظت القنابل من تعـامى | وأسـدل فـوق ناظره نقـابا(٣)

وقد يوفد الشاعر خطيبا مفوها ليعلو المنابر الجليلة بحثا عن الحق، ولكن خطيبه يأبى أن يكون سياسيا ولا يريده إلا سلاحا قويا، يقول:

واعقد لحقك فى الملاحم ندوة | يقف السلاح بها خطيبا مصقعا(٤)

وعندما يبحث عن معنى للوجود فى هذه الحياة التى تكالب فيها الاستعمار لا يجدها إلا فى القوة، فالرشاش وهو رمز من رموز القوة عند شاعرنا

---

(١) اللهب المقدس: ٢٩٩.
(٢) اللهب المقدس
(٣) اللهب المقدس
(٤) اللهب المقدس

هو الوسيلة التي تعلن بها الشعوب المستضعفة عن وجودها وهى التى تحرره من القيود وتفكه من الأغلال يقول:

ويعلن بالرشاش حق وجوده ويرفع للتحرير مليون قربان
تصوم به الآلاف عن أكل لقمة يقدمها - مسمومة - كف.. سجان[(١)]

ويحاول الشاعر أن يفهم لوجود الإنسان معنى، فلا يجده إلا تحت راية الحرية وظلالها فليس للحياة معنى ما لم يكن الإنسان حرا طليقا، يسير فى هذا الكون كما يشاء لا كما يشاء مستعبدوه، ولكن أنى للجزائرى أن يحقق معنى لوجوده فى هذا الكون المظلم؟ إن الشاعر يرى فى ثورة الشعب وسيلة لتحقيق هذه الحياة، فبثورة الشعب صنعوا هذه الدنيا وبها يخضع هذا الاستعمار، لأن الثورة هى التى ستغير الأوضاع بفضل ما أوتيت من قوة، وتفهم العالم معنى وجود الشعب الجزائرى بفضل الرشاش الذى هو رمز من رموز القوة يقول:

وثورة لشعوب الأرض ملهمة أحيت لواحقها بيضا وسحرانا
تعنو لوثبتها الدنيا وتكبرها وتفهم الكون بالرشاش معنانا[(٢)]

إن عالم الاستعمار لا يفهم إلا لغة القوة يجب ألا نعامله إلا بالمثل، وعليه يصبح الحديث حول وضع السلاح تلفيقا وكذبا وخرافة وبهتانا يختلقه المستعمر ليقضى به على الثورة القوية التي لم يعد يملك الصبر ليصمد أمامها، ولكن هل يستجيب الشعب لهذه الخرافة؟ كلا إن مجاهدينا غدوا لا يثقون إلا فى الحرب التى ستصنع من الحلم واقعا ملموسا، يقول مفدى زكريا:

وَضْعُ السلاح أحاديث ملفقة خرافة، صاغها للكيد مختلق
فكم قطعت عهودا أصبحت حلما حتى غدونا بغير الحرب لا نثق[(٣)]

إن إيمان مفدى زكريا بالقوة وسيلة فريدة للتحرر من العبودية، حتى غدت القوة فلسفة الحرية عنده، وفلسفة تحقيق الذات، وفلسفة تحقيق الوجود، جعله

---

(١) اللهب المقدس: ٣٢٥.
(٢) اللهب المقدس.
(٣) اللهب المقدس.

يعمل على نقل هذه الفلسفة من الجبال الى الأقسام ليضمن لها الاستمرار، فالمدرسة يجب أن يفهم طلابها أن الحرية ليست منحة تعطى وإنما هى حق يؤخذ، وأن الاستعمار قد أخذ منهم حريتهم بالقوة فيجب أن يستردوها بالقوة، يقول:

اذكروا الثورة فى أقسامكم   إن ساحات الوغى كالمعهد
اقرأوا فيها كتاب الشهيد   فهى وحى الله فى معتقدى[1]

لعل الإنسان وهو يقرأ ديوان اللهب المقدس يلاحظ بسهولة ويسر هذه المبالغة فى الاعتماد على القوه كوسيلة للتحرر من ربقة الاستعمار حتى إن بعض الأشعار لتوحى بأن الشاعر يرى الحرية والكرامة مقرونتين بالسلاح، فمن لا يعرف لغة السلاح لا يعرف رائحة الحرية، على أن من يتدبر مفهوم القوة عند شاعرنا فى ديوانه هذا يجد أن القوة عنده ليست كامنة فى السلاح فقط، وإنما نجدها أيضا فى قوة العزيمة، وقوة الإرادة لكن الإرادة عنده ترتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم المشيئة فى الإسلام، فالله يبارك الجهاد ويكتب لأصحابه النجاح، لذلك فإن إرادة الشعب الجزائرى المسلم المجاهد فى سبيل الله ستكون القوة التى لا تقهر وثورته الثورة التى لا تضعف مادامت تستمد قوتها من مشيئة الله، يقول:

إرادة الشعب إن تصدر عزيمته   إرادة الله يجرى بها القلم[2]

وما دام الإسلام يقرن مشيئة الإنسان بمشيئة خالقة، إذ تنعدم مشيئة الإنسان إذا أراد الله لها ذلك ﴿**وَمَا تَشَاءُونَ إِلاَّ أَن يَشَاءَ اللَّهُ**﴾ [الإنسان: ٣٠] فإن الشاعر مفدى زكريا يرى أن الشعب لم يتحرك إلا بعد أن انتظر أمر الله فى مشكلة حريته فجاء أمره وأمره الحق، ولبى دعوة المظلوم، لأن الله لا يحب الظلم وعليه فأمر الشعب أمر الله يقول:

وقال له الشعب أمرك ربى   وقال له الرب أمرك أمرى

وهكذا نجد الثورة الجزائرية فى شعر مفدى زكريا ثورة قوية عاتية، لكنها

---

(١) اللهب المقدس.   (٢) اللهب المقدس: ٢٩٩.

تستمد قوتها من التوكل على الله، لا من التواكل، تستمد قوتها من إيمانها بعدالة الله وقدرته على تحقيق النصر لمن يشاء.

وفى مثل هذه النظرة الثاقبة للقوة الحقيقية التى بها فقط يتحقق النصر يتجلى الفرق الكبير بين فلسفة التحرير عند الشاعر مفدى زكريا، وهو واحد من هذا الشعب المسلم الثائر، وفلسفة التحرير عند الشاعر العربى المعاصر نزار قبانى، إذ مسته لفحة من نار اليهود وهى تصب على العرب فى فلسطين، فراح يلوم أولئك الذين كانوا ينتظرون من الله أن يعيد لهم حريتهم أو قل يعيدهم لحريتهم، راح يلومهم على الاتكال والتواكل فكفر بمشيئة الله وإن أصاب فى ثورته على التواكل يقول:

ولم نزل نظن أن الله فى السماء

يعيد لنا دورنا

ولم نزل نظن أن النصر

وليمة تأتى لنا.. نحن فى سريرنا(١)

إن الشاعر مفدى زكريا يؤمن بأن المقادير بيد الله ولكن على الإنسان أن يدفع عن نفسه الظلم، لأن الجهاد إنما فرض على المسلم فرضا لذلك السبب، أما الشاعر - نزار - فلم يستطع أن يفرق بين التوكل والتواكل، فرفض مشيئة الله ورأى الحرية فى الرصاص وحده، وهذا الأمر ساقة لخطإ آخر فادح جدا هو إنكاره لدور الصبر فى الحرب، فلم يفرق بين الصبر الإيجابى الذى به يتم النصر، وهو قوة من قوى الثورة، والصبر السلبى الذى يمكن أن نعبر عنه بالتواكل لا بلفظ الصبر، يقول نزار قبانى فى قصيدته «فتح».

ولم نزل نمضغ ساذجين

«حكمتنا المفضلة»

---

(١) نزار قباني: المجموعة الكاملة: ٢/ ٨٦٨.

«الصبر مفتاح الفرج»

إن الرصاص وحده

لا الصبر مفتاح الفرج[١]

وكأني بالشاعر نزار قباني يجهل البيت الشعري الرائع الذي أنشده منذ قرون شاعرنا العظيم أبو الطيب، المتنبي:

أطاعن خيلا من فوارسها الدهر وما قولي كذا ومعى الصبر[٢]

فالشاعر أبو الطيب المتنبي لم ينس أبدا أنه إنما استطاع أن يقاوم أعداءه بفضل الصبر، الذي رفضه نزار، ولكن لا بأس أن نقبل مثل هذا الرأى من شاعر لا يركب الخيل وإنما يمتطى «حصانا من خشب»[٣].

الإرادة هى القوة الثانية التى تقف إلى جانب السلاح لتحرير الجزائر من القيود والأغلال التى كبل بها الاستعمار شعبنا، على أن الإرادة التى يعنيها مفدى زكريا هى إرادة المؤمن الذى يعرف أن الحلول أولا وأخيرا مردها إلى الله، لأن الله لا يرضى لعباده الظلم، ولأن قضاء الله لامرد له ولأن مشيئة الإنسان مرتبطة بمشيئة الله.

ويرتبط بهذه القوة قوة ثالثة هى الصبر، والمصابر عند شاعرنا تحتل مرتبة عظيمة فى مجال فلسفة القوة كوسيلة للتحرير، وكموقف فضله الشعب على غيره من المواقف الانهزامية، ولكن الصبر كقوة إنما قد ألهمته بها ثقافته الإسلامية، فقد تعلم من موقف سيدنا إبراهيم عليه السلام من النار، وصبره عليها حتى صارت بردا وسلاما، أن نصبر أمام نيران الاستعمار ونمضغ جمرها ولو دفعنا مهجنا ثمنا لهذا الوطن، بل إننا سنسارع فى دفع هذه الأرواح يقول الشاعر مفدى زكريا:

---

(١) المجموعة الكاملة ٢ / ٧٦٩. (٢) المتنبى: الديوان.

(٣) المجموعة الكاملة: ٢ / ٧٧٣.

وكـــانت لإبراهيـم بردا جـــهنم فـعلمنا فى الخطب أن نمضغ الجـمـرا

وطالبــتــه بـالمهــر، إن رام عــزه فـأسـرع من أرواحـه، يـدفع المهـرا[1]

إن هذا الصبر الذى رأينا نزار قبانى ينظر لأصحابه نظرة المتواكلين يجعل منه شاعرنا قوة لا تقهر ولا تلين، قوة لا تعرف التوقف وإنما تعرف الاستمرار، قوة لا تحسن إلا الكر - فبهذا الصبر استطاع الشعب أن يعبر السبع الشداد ويشقها، وبهذا الصبر كان يستطيع أن يعبر العشر الشداد لو لم يستسلم الاستعمار ويذعن لمطالب شعبنا، ومنه استمد طول النفس الذى قهر به اعتى استعمار ظالم عرفته البشرية، يقول:

عبرنا على السبع الشداد نشقها ولم تثننا الأرزاء أن نعبر العشرا

والشاعر فى هذه الأبيات الثلاثة يستمد طبيعة هذا الصبر الذى لا يقهر من القرآن الكريم فهو فى البيت الأول- يأخذ المعنى من قوله تعالى: ﴿ ... **يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ**﴾ [الأنبياء: ٦٩].

وفى البيت الثالث يأخذ المعنى من قوله تعالى: ﴿**ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تُحْصِنُونَ**﴾[يوسف: ٤٨] فإذا كان قوم سيدنا يوسف عليه السلام قد استطاعوا أن يقاوموا السبع الشداد ويصبروا أمامها ويخرجوا منتصرين فإن شعبنا قد صبر السبع الشداد التى شقها بل له الصبر الأيوبى الذى يمكنه من عبور ما هو أكثر أن لزم الأمر، والصبر من أجل الحياة فى كلتا الحالتين، ففى السبع الشداد الواردة فى القرآن مقاومة لشر الجوع من أجل البقاء، ومن أجل الحياة السعيدة، وفى السبع الشداد الواردة فى شعر مفدى زكريا مقاومة لشر الطغيان والظلم المميت من أجل حياة كريمة حرة، إن هذا الصبر العظيم هو جانب من جوانب القوة التى ساعدت الشعب على الصمود ومكنته من المقاومة التى كللت بالنجاح.

إن هذا الموقف الذى اختاره الشعب الجزائرى من بين مجموعة من المواقف

---

(١) اللهب المقدس.

التى جربها ولم تأت أكلها إلا حنظلا يؤكد الشاعر دائما أنه الموقف الذى به سنتحرر ويؤكد أنه لا رجعة فيه لأن الله قضى به سبيلا وارتضاه لنا منهجا، فلا مرد لحكمه ما دام القضاء جرى والأحكام تمت، فليس للشعب الجزائرى إذن بعد ذلك أن يغير أو يفكر فى تغيير هذا الأسلوب الذى سجل بأقلام جفت فى صحف رفعت، يقول:

نطق الرصاص فما يباح كلام — وجرى القصاص فما يتاح ملام

وقضى الزمان فلا مرد لحكمه — وجرى القضاء وتمت الأحكام

وسعت فرنسا وانطوت — يوم النشور وجفت الأقلام(١)

بل إن اختيار الشعب للرصاص الذى هو رمز للقوة فى عصرنا الحديث، هو اختيار ثابت هو اختيار غير مؤقت، هو اختيار سيبقى الوسيلة الأولى، التى سيذكرها عند كل مجلس لمناقشة قضايا التحرر يقول:

اذكروا حين تفتحون نقاشا — أنه ناقش الزمان قتالا

الصبر والمثابرة والاستمرار على الموقف المتخذ إزاء الاستعمار، وطول النفس هى القوة الأخرى التى ما فتىء الشاعر يكررها فى كل قصائده الثورية حتى إنه أصبح يرى فى نار الحرب الجزائرية استمراراً لا يعرف الهدنة والانقطاع فى أى لحظة من لحظات الزمان، فالثورة الكبرى اندلعت، وهيهات لها أن تخمد وكيف يمكن لنار تتفنن فى أشكال إخراجها وتتجدد باستمرار أن تخمد، النار التى يمكن أن تخمد هى النار التى تسير على وتيرة واحدة، تلك النار التى لا تجيد التفنن فى أساليب الاشتعال أما نار الثورة الجزائرية فما فتئت أشكالها تتجدد، لذلك صعب على العدو القضاء عليها يقول:

فما خمدت نيران حربك لحظة — وهيهات نيران الجزائر تخمد

هى الثورة الكبرى دلعت لهيبها — وما فتئت أشكالها تتجدد(٢)

طول النفس وقوة الصبر أقوى من تعنت الاستعمار، وأقوى من صراع

---

(١) اللهب المقدس. (٢) اللهب المقدس.

الزمان، فبالصبر – كما قال المتنبى قديما فى لحظة من لحظات الغرور، التى تأثر بها مفدى – ندوس غرور الدهر، وبالصبر نزيل عنه قناع الكبرياء لينحنى معتذرا أمام قوة خيوط الفجر التى مددناها لتشع النور فى كتاب الحرية فيقرأه شعبنا :

سددنا خيوط الفجر.. قم نصنع الفجرا وصغنا كتاب البعث كم ننشر السفرا

ودسنا غرور الدهر، فى كبريائه فصعر خدا وانحنى يطلب العذرا(١)

الحرية لا توهب، الحرية لا تعطى، لا تنالها البشرية إلا بالجهد الجهيد، الحرية لا تتحقق إلا بالمرور على المشانق والمقاصل فلا انعتاق إلا بالقوة ولا تحرر إلا بالصبر على المكاره لأن طريق الحرية هو الموت وأى شىء أصعب من الموت :

رأينا أحاديث السياسة حجة فقمنا على أشلائها نصنع الطرقا

وقالوا منال المجد فوق مشانق فرحنا لنيل المجد نستعمل الشنقا

وقالوا انعتاق الشعب فوق مقاصل فقمنا على أعوادها ننشد العتقا(٢)

الأشلاء، المشانق، المقاصل كلها موت، فالموت إذن وسيلة من وسائل التحرر – لأنه بالموت توهب الحياة، وبالموت يتحقق الوجود وبالموت نصنع المجد، وبالموت ينقشع الذل فلا بقاء ولا وجود ولا حياة إلا بالموت، إذن فاطلب الموت لتوهب لك الحياة يقول :

شعب محا بالموت ذل الشقاء لما رأى الموت سبيل البقاء

وانصب كالمارد يوم اللقا فحير المغرب والمشرقا

واختار أن يحصد أو يحرقا من أن يخون العهد والموثقا

وكان شعبا واعيا ملهما

يقوده للنصر، عقل رصين

إن فكرة القوة أضحت الآن فكرة مقصودة لدى الشاعر، ولم تكن خاطرة من الخواطر أو نزوة من النزوات التى تنتاب الإنسان فى لحظة من لحظات الانفعال والقلق

---

(١) اللهب المقدس. (٢) اللهب المقدس.

والشعور بالظلم، فالشعب لما اختارها طريقا للحرية كان واعيا ملهما، لا يتصرف بعفوية تمليها الظروف، وإنما يوظف العقل الرصين فى كل حركاته وسكناته لأن العقل يقود إلى النصر، فلا عجب إذن أن نرى هذا الاختيار الواعى الذى هو إرادة شعب، يقهر الظلم، ويرد الطغيان، ويقشع الظلام ويسوق القدر، يقول:

طغى الظلم وحف الخطر ... واحتدم الخطب وطار الشرر

عتا المستعمر المحتكر ... لابد فى بنزرت أن تنتصر

إرادة الشعب القدر ... هيهات أن يرتد لما انفجر

شعب بنى أكباده سلما

وشاد بنزرت بعرق الوتين

ولا بأس أن أشير هنا إلى تأثره فى هذه الفكرة بالشاعر التونسى أبى القاسم الشابى فى قصيدته:

إذا الشعب يوما أراد الحياة ... فلا بد أن يستجيب القدر

ولابد لليل أن ينجلى ... ولابد للقيد أن ينكسر

وتأثره ليس قصرا على الفكرة وحدها وإنما يتعداه إلى الروى، فهناك تناص واضح بين القصيدتين..

إن هذا الطريق الذى سلكه الشعب لتحقيق وجوده وإلغاء العدم الذى أوشك أن يلفه بجناحه هو الذى يصنع منه الشاعر مفدى زكريا شعره، فالمدفع بصاروخه وقصفه يصنع موسيقى شعر الثورة، والبنادق بطلقات رصاصها تصنع القوافى، ودم الأحرار يوحى بالإلهام، يقول:

وابعث الشعر كالتسابيح ... تعزفه السما عن هلالها ألحانا

ولتكن صرخة المدافع فيها ... فاعلاتن وقصفها ألحانا

وجراح المفرجين قوافيها ... وإلهامها زكى دمانا[1]

---

(1) اللهب المقدس.

إن لغة القوة هى التى تحرر الشعب، وهى التى تصنع له شعرا يواكب هذه الثورة القوية، القوة، القوة، القوة، هى الرؤيا الوحيدة التى يرى بها الشاعر الحياة والحرية والمجد والكرامة، هكذا يرى شاعرنا الحياة، وهكذا يرى الحرية، وهكذا يرى شعر الثورة.

فالمدافع هى التى تصفق لنشيده ونشيده لا يمرح إلا لوجود الرشاش إلى جنبه، والشاعر لا يغنى إلا إذا كان الرشاش يزجى الألحان ويدفعها، وهكذا نجد الشاعر مفدى زكريا يمزج بين ذاته كشاعر وبين وسيلة القوة ليخلق قصيدة تتناسب مع عظمة الثورة وطبيعتها. يقول:

وصفقت لأناشيدى مدافعنا　　　وأطرقت لتسابيحى نوادينا

فكان شعرى والرشاش فى مرح　　　هذا يغنى وذا يزجى التلاحينا[1]

وحديث الشاعر باعتباره أغنية من أغانى الثورة يرفض أن ينشده أحد غير البندقية فى الوغى، يقول:

حديثك تتلوه البندقية فى الوغى　　　نشيدا يغنيه الزمان وينشدا

إن إيمان شاعرنا بالقوة كوسيلة للتحرر، لا يمكن بدونها أن تتحقق الحياة الحرة الكريمة إيمان لا يزعزع، فالقوة هى الفضيلة التى تحقق المجد وهى الخاصية التى تقهر العدو وترد الظلم، فالحول، والطول والمغامرة والجلاد وتجربة الأهوال ومناهضة الخطوب والصبر على عظائم الأمور، وتحدى الموت ونكران الحياة الذليلة هى الأمور التى تحقق مجد الأمة فى رأيه، ولذلك الإيمان القوى بالقوة كطريق للحرية يمكن أن نرد اقتراح الشاعر فلسفته كطريق للشعب الفلسطينى يحقق به وجوده.

فها هو فى قصيدته «فلسطين على الصليب» يجرى حوارا بينه وبين فلسطين وبين العرب ويصل فى النهاية إلى نفس النتيجة التى وصل إليها بالنسبة لتحرير الجزائر، فيقرر فى غير تردد ان القافية لا تصنع شيئا، وأن الكلام لا يصنع

(١) اللهب المقدس.

شيئا وأن الدمع لا يحرر وطنا، وأن الدعوات لا تدفع خطبا، وأن الصلاة بدون رشاش لا ترد ظلما، يقول:

وماذا عساه يفيد الكلام — وما سوف تصنعه القافية؟

فلا الدمع يدفع خطبى الرهيب — ولا دعوات ورهبانية

وماذا عساها ترد الصلاة — إذا أسكت العرب رشاشية؟!

وإنما الذى سيصنع الحرية ويحقق الوجود ويلغى العبودية، ويكسر القيود هو القوة، هو الطريق الذى سلكته الجزائر، هو المدفع والرشاش والبندقية، والصبر والإرادة المستمدة من إرادة الله يقول:

فلو كان لى فى أمر تدبيرها — لما اخترت فى أمرها ثانية

وكنت الجزائر فى زحفها — وحققت - بالشعب - أماليه

وأهويت بالفأس أذرو الجذوع — وأسحق بالنعل ثعبانيه

وألهبتها فوق أرض الحمى — وحررت بالشعب أو طانيه

إن إيمان الشاعر بالقوة وحدها كوسيلة للتحرر يقوده حتما إلى إنكار دور السيادة الفردية وإثبات السيادة للشعب كله، لأن الشعب عنده مظهر من مظاهر القوة، فليس لفلسطين أن تحقق أحلامها وتسترجع سيادتها على ترابها إلا عن طريق التلاحم الشعبى وعن طريق وثباته الجبارة التى تذيب بأعاصيرها كل من يحتقرها فقوة الشعب كعصا موسى تتلقف ما يصنعه الطغاة يقول:

هو الشعب.. لا السادة المترفون — يحقق للنصر أحلامية

من يحتقر وثبات الشعوب — تذبه أعاصيرها السافيه

إذا جاء موسى وألقى العصا — تلقف ما يأفك الطاغية

إن شعر الثورة الجزائرية بعامة، وشعر مفدى زكريا خاصة ينفرد فى فلسفته هذه عن الشعر الثورى التحريرى العالمى – فيما أعلم – إذا استثنينا فلسفة القوة التى عرف بها النازيون، ونستطيع أن نستثنى هذه لأنها تختلف عن فلسفة

القوة فى شعرنا، ولاسيما مفدى زكريا الذى يعد حامل اللواء فى هـذا الميدان بلا منازع.

ففلسفة القوة عنده تهدف إلى الفضيلة الأخلاقية السامية وهى استعادة كرامة الإنسان وصيانة شخصيته من الذوبان، وتحقيق وجوديه، وجوده بالقوة ووجوده بالفعل، وبعبارة مختصره إن القوة عنده وسيلة لغاية شريفة هى الحرية فى أسمى معانيها، حرية الاعتقاد، حرية الانتقاد حرية الفعل، حرية القول، حرية السكوت، وحرية الحركة. أما القوة عند نيتشه - مثلا - وهو مفكر ألمانيا ومعلمها فى هذه الفلسفة فهى قوة مطلوبة لفرض السيطرة، قوة من أجل تحقيق الوجود على حساب الآخرين وإن شئت الوضوح أكثر فاستمع إليه فى كتابه «إرادة الحياة» ليحدثك عن الحسن والقبيح، يقول:

«ما الحسن؟ كل شىء ينمى فى النفس الشعور بالقوة، إرادة القوة، القوة نفسها فى الإنسان».

وما القبيح؟ كل شىء يصدر عن الضعف».

* * *

لغة القوة فى شعر مفدى زكريا

الحلقة الثانية – : وسيلة التشكيل (الإيصال)

رأينا حتى الآن أن مفدى زكريا – على مستوى الرؤيا الشعرية – يعطى الصدارة للقوة فى كل الأحوال التى تتعلق بحماية كرامة الإنسان، ورأينا أن القوة عنده ليست وسيلة لتحرير الوطن أو لدفع العدو فحسب ولكنها موقف تبلور عن إرادة واعية، وتجربة مريرة.

وسنرى أن تجربته ليست وليدة اللحظة، ولكنها تعتمد على التراث أيضا، وليست تتخذ من المادة حقلا لها ولكن من الروح أيضا؛ فالتجربة عنده نسيج تضافرت على خلقه متناقضات شتى – وإن كان تناقضها شكلا لا أصلا –.

رأينا أيضا أن القوة عنده متنوعة المظاهر، ومن ثم كانت الرموز التى تدل عليها متنوعة ومتعددة أيضا، «فالشعب» قوة لأنه رمز للوحدة، والإتحاد قوة و«الرصاص» رمز للقوة وكذا «المدفع» و «الرشاش» و «البندقية» كل هذه رموز مستمدة من واقعه آنذاك. وهناك رموز أخرى للقوة مستمدة من روح الأمة كـ «الصبر» أمام المكاره، وترابط مشيئة الإنسان بمشيئة الله... وغير ذلك مما استمده من ديننا الإسلامى الحنيف أو من التراث العربى.

رأينا فى الصفحات السابقة كل مظاهر القوة عند مفدى زكريا، ولنا أن نتساءل الآن على «الوسيلة» التى عبر بها عن هذه الرؤيا الفلسفية؟ ذلك لأننا كنا نتعامل مع شاعر، ومن كان يتعامل مع شاعر لا ينبغى أن يقف عند عرض الفكرة، لأن الشعر شيء أعمق من الفكر وأوسع من الفلسفة، ولأمر ما كان ولا يزال النقاد يختلفون حول الأهمية بالنسبة لشكل النص الأدبى ومضمونه؛ فقديما كان الجاحظ يقول: «المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى، والبدوى والقروى وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفى صحة الطبع وجودة السبك، فإن الشعر صياغة وضرب من النسيج

وجنس من التصور»[1]، وبعده قال الآمدى فى معرض حديثه عن أبى تمام فى كتاب «الموازنة»: «فقد سلموا له (أبى تمام) الشىء الذى هو ضالة الشعراء وطلبهم، وهو لطيف المعانى» فأنت ترى أن الأول يرى أن: «الشعر يكتب بالكلمات» على حد تعبير ما لا رميه وأن الثانى يرى أن الناس سلموا لأبى تمام ضالة الشعراء وطلبتهم وهو لطيف المعانى، وإنما عرضت لهذا لأبين أن لا مناص لمن تعرض للمعانى الأدبية من أن يعرض للشكل الذى هو وسيلة الشاعر فى تشكيل معادل موضوعى لأفكاره ومشاعره وأحاسسيه وآرائه حتى لا يقع فى مغبة وقع فيها من تطرف لجانب على حساب جانب آخر.

إنه ليس من اليسير بمكان أن نذكر وسائل التعبير عن فلسفة القوة عند مفدى زكريا كلها، ولذلك سنكتفى فقط بإبرازها وإظهارها على مستوى ديوانه «اللهب المقدس» فنتحدث عن: معجم الشاعر متمثلا فى اللغة الحربية، والموسيقى متجلية فى البحور والقافية، والصورة الرمزية، وقيمة الاعتماد على أسلوب التصريح.

١ - **المعجم الشعرى**: لقد شاعت فى شعرنا الحربى المعاصر الكلمات اللينة التى كانت تكون - فى حقيقة أمرها - لغة المرأة فى عصورنا الذهبية حتى أصبحت تشكل معجما من المعاجم التى نشهدها ملء البصر، ونسمعها ملء السمع فى شعر كثير من شعرائنا المعاصرين، ولعل نزار قبانى يكون رائدهم فى هذا فأنت تقرأ عندهم «المناديل» والأصباغ، والمساحيق...» وغيرها من الكلمات التى لم توظف حتى فى الشعر الماجن القديم وإن كان بعض شعرائنا ولا سيما المقلدين للغرب منهم يرونها سمة المعاصرة، أقول لئن شاعت هذه اللغة فى شعرنا العربى الحربى المعاصر فإن مفدى زكريا قد سلم منها، بل ثار عليها ثورة عظيمة ورفضها الرفض كله ولم يرض منها إلا باللون القانى، لا لأنه يمكن أن يكون على يد عروس مخضبة، ولكن لأنه يمكن أن يكون دم قلبه يهديه للعذارى لِيُكْبِرَ الأطلس الجبار مسعاه. ولعلك تلمس فى هذه الأبيات ما يدل على ما نقول:

(١) الجاحظ: الحيوان: ٣/١٣١ - ١٣٢.

هل بالمساحيق نذروا جند غاصبنا — أم بالعطور نفدى ثغر مرسانا
أم بالعشيقات نغزوا حلف أطلسنا — فيكبر الأطلس الجبار مسعانا
صيغ الشفائف تغنى عنه قانية — دماؤنا.. يوم نهديها عذارانا[1]

فانظر إلى هذا الأسلوب التهكمى الذى عبر به عن رفضه لهذه اللغة التى يمسك بعض شعرائنا الذين يزجون بأنفسهم فى عالم لم يخلقوا له، أو قل لكى يندمجوا فيه ينبغى أن يعملوا على تجديد الإطار الثقافى الذى يصدرون عنه أولا، فالشعر فى النهاية لا يمكن أن يكون أكثر من تعبير صادق عن شخصية صاحبه، وقد قيل «الأسلوب هو الرجل».

فلا «المساحيق» ولا «العطور» ولا «العشيقات» يمكن أن تكون وسيلة للتعبير عن موقف القوة وإنما الذى يعبر عنه هو لغته هو «الدماء» ولذلك نجد هذا الشاعر لا يشم العطر إلا فى فوهة المدافع، ولا يسمع الموسيقى إلا فى أنين اليتامى.

يقول:

وفى المدافع عطر، لا يضارعه — «ماجريف» أيان تذريها صبايانا
وفى الأنين رنين «الجاز» متزنا — تجيد عزف موسيقاه يتامانا[2]

فانظر كيف يسيطر بأسلوبه التهكمى – وهو الرجل الجاد – على لغته فسترى أنه يوظف الكلمات الأجنبية التى تشيع بين المجان الذين ذابت شخصيتهم فأضحى كل ما يمت إلى الإستعمار بصلة جميلا فلا أحسن من «ماجريف» عطرا ولا أفضل من «الجاز» رنينا.

فليس للغة اللينة، لغة الإناث، عند مفدى وجود، ومن رام إدماجه من هذه الجهة مع شعراء العصر «رام المحال من الطلب» أما من بحث فى شعره عن اللغة القوية التى تتناسب مع طبيعة الانفعال الثورى، وقوته فإنه سيجد ألفاظا أقدر على نقل الإحساس والمشاعر والأفكار التى كانت أمتنا فى أشد الحاجة إليها إبان

(١) اللهب المقدس. (٢) اللهب المقدس.

إبان صمودها أمام الإستعمار الفرنسى البغيض وسيجد لغة أحفل بالظلال، والإيحاءات وأقدر على التصوير.

فإن أنت قرأت ديوان «اللهب المقدس» ستقرأ شعرا ينفذ إلى النفوس ويثير الأحاسيس التى تضاهى إحساس المجاهد فى قمم الجبال والمسجون فى زنزانات العذاب وأنت ستشعر بسياط الجلاد تلهب ظهرك وصدمات الكهرباء تهد جسمك.

إن هذه اللغة التى أجاد الشاعر اختيارها من بين ركام الألفاظ العربية قادرة - بحق - على نقل تجربة الشاعر ومعاناته، إن ألفاظه ليست ألفاظا ركبت فى السياق تركيبا عشوائيا وإنما كانت تحتل مكانها عن قصد ودراية لتوحى بالمراد، وتجسم الفكرة وتوضح الموقف، هذا الموقف الذى لم يعد موقف شاعر كفرد، وإنما أصبح موقف الشعب الجزائرى الثائر، إن لم نقل موقف الأمة الإسلامية كلها فى تلك الفترة.

صحيح أن الكلمة الواحدة - عند كثير من الشعراء - قد «تروقك فى موضع تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر» على حد تعبير عبد القاهر الجرجانى، ولكن شاعرنا نراه قد وفق توفيقا كبيرا فى التركيز على كلمات بعينها حتى لا تكاد تقرأ له قصيدة من ثورياته فلا تجد فيها مجموعة من هذه الكلمات التى أضحت عنده رمزا للقوة كالمدفع والرشاش والرصاص، والبندقية، والشعب والإرادة، والصبر ومشيئة الله والحق.. فهو لا يفتأ يكرر هذه الكلمات الرمزية فى ديوانه، ومع ذلك فقد أجاد توظيفها، ليس من حيث فنيتها فحسب، ولكن من حيث دلالتها أيضا، فقد كانت هذه الأمور واللغة الشعرية هى لغة رمزية أصلا أو كما يقول الدكتور صلاح فضل «المبدأ الأساسى فى فن الشعر - والذى يميزه عن أنظمة اللغة الأخرى - هو أن القصد فيه يتركز - لا على الدلالة - وإنما على الرمز فى نفسه، على التعبير فى ذاته»[1] - أقول فقد كانت هذه الأمور، وهذه الكلمات تنسجم انسجاما متينا مع التجربة الثورية التى عاشها الشاعر كواحد من آلاف المجاهدين والمساجين والمناضلين.

---

(١) صلاح فضل: م س ١٢٠.

إن مفدى زكريا قد بنى شعره من لغة الواقع المعيش، ولعل نظرة خاطفة إلى ديوانه « اللهب المقدس » توضح لنا كيف تجنب ذكر الأسلحة التى كانت فوق طاقة جمهورنا، فليس لشعبنا يومئذ طائره، وليس له دبابة، وليس له « نبالم » . . . وغير ذلك من الأسلحة الجهنمية الفتاكة التى كانت بيد المستعمر، وليس لهذه ذكر كرمز للقوة الساحقة التى يملكها شعبنا، بل إن ذكر هذه الكلمات « المسميات » لا تكون الا مقترنا بالمستعمر المتغطرس، وقل مثل ذلك فى : السياط، والسلاسل، والجلاد، والسجن، و . . . . وغيرها، فانها ترد كرموز وكلمات تعبر عن وسائل القهر الاستعمارى، بهذه الصفة وظفت فى شعره، وبهذه الصفة كانت فى الواقع المؤلم الذى عاشه الشعب.

أعتقد أن هذا يسمح لى أن أقول : أن لغة الحرب كوسيلة للتعبير عن تجربة الشاعر مفدى زكريا الثورية كانت مستمدة من الواقع بصدق أخلاقى، لا زيغ فيه ولا مين، فسلاح الاستعمار عبر عنه كرمز للقوة الطاغية، وهو فى يد الاستعمار الظالم، وسلاح المجاهدين عبر عنه كرمز للقوة التى أعدت لترهب عدو الله، وهو فى يد المجاهد، فلغة الحرب عنده كانت لغة واقعية.

إن مما يلفت النظر فى لغة ديوان اللهب المقدس، هو ظاهرة التكرار لهذه الرموز، وأنما كان الشاعر يكرر هذه الكلمات لأنها كانت تروق الثائر وتعبر عن وجدان الأمة، لأن التعبير عن الوجدان يستلزم ألفاظا ذات دلالات نفسية، وشعورية خاصة، لا سيما وأن معظم هذه الكلمات التى انتخبها كرمز كانت ذات جرس محبب الى النفس وإشراقة موحية بالمعنى مكثفة له، فنحن نسمع عندما نقرأ الديوان انسجاما محكما بين المعنى فى كثير من أبياته التى تعبر عن موقف القوة كما فى قوله :

ولعلع فى شلعلع ذو بيان فأنطق فى جرجرة الجعابا[1]

وانظر كيف تنسجم الأجراس هنا مع المعنى ثم انظر الى كلمتى « شلعلع »

---

(١) اللهب المقدس.

و « جرجرة » وهما جبلان يرمز بهما دائما للقوة، قوة المنازعة، وقوتها على قهر الأعداء، وانظر اليه كيف وفق فى استعمال الجملة الفعلية « لعلع» و « أنطق » وكيف انسجما مع البناء لفظا ومعنى :

وقل مثل ذلك فى قوله :

نطق الرصاص فما يباح كلام وجرى القصاص فما يتاح ملام

أو قوله :

ولوافح النيـــران خيـــر لوائح رفعـــت لمـــن فى ناظريه ركام

بل إنك تجده يجمع فى البيت الواحد بين كثير من المفردات التى تؤدى بدلالتها – وهى مفردة – معنى القوة، كما رأينا فى البيت السابق، وكما نرى فى البيت :

ويعلن بالرشاش حق وجوده ويدفع للتحرير مليون قربان

فالكلمة « يعلن » تعنى الجهر بالشىء لأن العلانية خلاف السر وخلاف الخفاء فهى أذن تحمل معنى القوة فى الاعلان عن الشىء، وكلمة « الرشاش » هى اسم لآلة حربية تشتهر بسرعة وتتابع الطلقات الرصاصية، فهى تدل على القوة الناجمة عن السرعة فى القتل، وكلمة « حق » وكلمة « وجود » وكلمة « يدفع » وكلمة « التحرير » وكلمة « مليون » لما فيها من المبالغة، وان كانت بالنسبة لثورة التحرير الجزائرية تعدت ذلك، تدل على القوة، وكلمة « قربان » كل هذه الكلمات تدل على معنى القوة فى جانب من الجوانب.

وقد كان مفدى زكريا معجبا بنفسه لقدرته على خلق هذا الانسجام بين اللفظ والمعنى فكان يرى أن لغة شعره صرخة نسجت تفعيلاتها من دوى المدافع وألحانها من قصفها :

ولتكن صرخة المدافع فيها فاعلاتن وقصفها ألحانا

وجراح المفرجين قوافيها وإلهامها زكى دمانا[1]

---

(١) اللهب المقدس.

إنه الشاعر الذى استطاع أن يرضى الجاحظ بمشاكلته بين اللفظ والمعنى، لأن المعنى القوى والمضمون الثائر لا يناسبه إلا اللفظ القوى والجرس الصاخب، له الحق أن يدعى أنه ينسج شعرا من صرخات المدافع وقصفها، ويصوغ من الجراح قوافيه، ويشحن إلهامه من دماء الثائرين.

إن مفدى بهذه الطريقة التى صاغ بها كلماته جعلها نامية - إن جاز هذا التعبير - فتعدت بذلك معناها الوضعي والاصطلاحي الى معنى جديد، فالرشاش والمدفع، والشلعلع.. لم تعد مسميات لأشياء وإنما أصبحت تدل على معنى واحد هو القوة فى مظاهرها المختلفة، إنها صارت كلمات تقمصت روحا جديدة هى موقف الثوار من العدو.

هذا وهناك ظاهرة لغوية أخرى تلفت نظر من يتأمل ديوان «اللهب المقدس» هى إقلال الشاعر من الكلمات التى كانت - قديما - تحمل دلالة القوة، بل كانت توظف بشكل رمزى لموقف الثوار والمجاهدين، كالسيف، والرمح، والردع... وغيرها من الكلمات التى يزخر بها شعر الحرب، والفخر، والمدح، فى أدبنا القديم، فهذه الكلمات لا ترد فى شعره الثورى، إلا إذا كان فى معنى البيت أو جزء من معنى البيت مستمدا من التراث الشعرى العربى كقوله:

السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها الابهام

فهو فى هذا البيت قد ارتكز على شعر صاحب له يؤمن بهذه الفلسفة ويدافع عنها هو الشاعر أبو تمام فى بيته الشهير:

السيف أصدق أنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب

على أن إقلال الشاعر من توظيف هذه الألفاظ التى كانت ترمز للقوة قديما يعود لعامل آخر سبقت الإشارة اليه، وهو جنوح الشاعر الى لغة الواقع الثورى للتعبير بصدق عن وجدان أمته، صدق الواقع، وصدق الشعور، أو قل كان ينزع لمطابقة الكلام للواقع والشعر فلم يكن فى حاجة الى مخالفة الواقع ليلقى فيه رواجا أو قبولا من الجمهور، بل إن هذه اللغة هى التى كان الجمهور يستحسنها ويتفاعل معها وينفعل لها.

٢ - البحور الخليلية:

لقد رأينا أن الواقعية هى المرتكز الأساسى لشعر مفدى زكريا، فليس فى شعره جنوح الى الأحلام الرومانسية، لا، وليس فيه توهم كالذى نشهده ملء السمع والبصر فى شعر كثير من شعراء الثورات فى العالم، وإنما فى شعره تصوير حى لواقع مؤلم، بلغة فرضها الواقع لتعبر عن تجربة صادقة.

فشاعرنا إذن هرب «من الأجواء الرومانسية - كما فعل أنصار الشعر الحر - الى جو الحقيقة الواقعية التى تتخذ العمل والجد غايتها العليا» وهو فى هذه الحال يكون على قطار واحد صحبة أنصار الشعر الحر، فهم مجمعون على الهروب من الأجواء الرومانسية الى الواقع الحقيقى، ولكن يختلفان فى الوسيلة الموسيقية التى يعبرون بها عن الواقع الحقيقى، فمفدى من هذه الناحية يرفض أن يكون من أنصار الشعر الحر، ويرفض شعرهم، استغفر الله، بل يعتبرهم عابثين يزعجون برخيص قولهم الأذان، ويتهمهم بالعجز عن صوغ القافية ويأبى فى النهاية إلا أن يكون الشعر شعر جرس ووزن وقافية، فليس الشعر شعرا إلا أن يكون دوحا وأغصانا.

يقول:

وعابثين.. أرادوا الشعر مهزلة   فأزعجوا برخيص القول، آذانا

تنكروا للقوافى، حين أعجزهم   صوغ القوافى.. وضلوا عن ثنايانا

قالوا: جمود على الأوضاع، وزنكم   فشعرنا الحر، لا يحتاج أوزانا

فأين من جرس الإيقاع، خلطكم   ما الشعر؟ إن لم يكن دوحا وأغصانا[1]

إن مفدى زكريا يهرب من الرومانسية الى الواقعية فى عربة الخليل، أما نازك الملائكة فتفضل أن تهرب من الرومانسية الى الواقعية فى عربة التفعيلة»[2]، هذا مشكل! أيهما أصدق؟ وأى العربتين أليق؟

---

(١) اللهب المقدس.   (٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: ٥٦.

إن هذا المشكل سرعان ما يزول عندما نجد نازك الملائكة نفسها تبرر هذا الهروب بتدهور الوضع العربى، وتفكك وحدته وشعور نفوس العرب بالضعف والانهزام، تقول نازك: «ولعل إنكار القديم والمغالاة فى النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم، وقد لا يكون غريبا أن يحس الفرد العربى، فى هذه الفترة من حياته، بشيء من هذا، ولكننا على ثقة من أنه، وهو سليل هذا التراث الخصيب، لا يمكن أن يبقى فى هذا المستوى طويلا، ولابد أن يسيطر على أبعاد نفسه كلها فى المستقبل القريب»[1] فهى تقرر إذن بوضوح أن الأصل هو عربة الخليل وأن عربة التفعيلة ما هى إلا نتيجة لشعور العرب بالضعف والانهزام، وقد سبق فى الحلقات الماضية أن أشرنا الى الفرق بين الشعر الثورى عند مفدى زكريا وغيره من الشعراء، وبينا أن لغة القوة التى يتميز بها شعره قلما يرقى إليها أحد، وهذا يعود الى عوامل سنتعرض لها من بعد تحت عنوان: «منابع فلسفة القوة عند مفدى زكريا».

ولكن نستطيع الآن أن نقول مطمئنين: إن مفدى هرب من الرمانسية كحلم الى الواقعية كحقيقة؛ وهو إذ يهرب من الخيال المجنح، الى واقع الثورة يرتكز على لغة القوة، ومن كانت لغة القوة ركيزته لم تجد الروح المنهزمة الى قلبه سبيلا، هذه حقيقة شاعر يصنع شعره من دوي المدافع وطلقات الرشاش.

يقول:

اقبلوها ابتهالة صنع الرشاش   أوزانها، فصارت قصيدا

وتلك هى نفس شاعر يغنى ليله بقصيدة يعزف وقع السلاسل فى السجون ألحانها، ويقطع القلب بأناته وزفراته بحرها يقول:

غنى بها الليل، يعزف لحنها   وقع السلاسل.. والرفاق نيام
والقلب بالأنات يقطع بحرها   دقاته: الأوزان والأنغام[2]

إذا صح ما ذهبت إليه نازك الملائكة من أن أصحاب الشعر الحر إنما ينفرون

---

(١) نازك المرج السابق/ ٥٦.   (٢) اللهب المقدس.

من البحور الخليلية لإحساسهم بضعف الثقة بالنفس عند أمتهم، فإن شاعر ثورتنا كان طبيعيا، ألا ينظم شعر ثورته على طريقتهم لأن ثقته بالثورة لم تتزعزع؛ ولأن ثقته بالنفس لن تتخلخل، وإنما الشعر يسرى - كما يقول س دى لويس - خلف الحالة النفسية للشاعر فى جميع مزاياه الفنية فى الوزن فى القافية فى التجنيس....

فالشاعر لا يصدر فى فنه إلا عن حالة نفسية خاصة أو عن إطار ثقافى ونفسى خاصين فى وقت معين يخضع لهما الشكل - بالضرورة - فى جميع آلاته الإيقاعية والمصورة.

٣ - الرمز: لقد ذهب أصحاب المنهج النفسى وهم يتحدثون عن مشكلة الإبداع إلى أن الرمز وسيلة تمويه يستعملها الأديب للتعبير عن المكبوتات ليبعثها الى الوجود فى ثوب يقبله المجتمع ولا يسخط على أصحابه.

ونستنتج من هذا أن الرمز يتحاشى الوصف المباشر للأشياء والمواقف والنوازع والسبب فى ذلك حسب ما يرى الدكتور نبيل رشاد نوفل: «أحد أمرين فإما إخفاؤه وإما إبرازه على نحو أشد استلفاتا للنظر» وشاعرنا مفدى زكريا لم يعتمد الرمز لإخفاء المكبوت لأن ثورته كانت علنية تأبى إلا أن تعتمد القوة، وترفض كل ما كان دون ذلك من المناهج والسبل ولكنه من جهة أخرى كان يتحاشى الوصف المباشر والتعبير الظاهر عن موقفه، فهو يلجأ الى الرمز، لكن ليس خوفا، كما يفعل بعض الكتاب الذين يخشون السلطة الحاكمة، وإنما ليبرز الموقف أكثر فيكون اشد استلفاتا للنظر وأقدر على التاثير فى النفوس، ومن ثم كان الغرض من الرمز عنده غرضين؛ غرض جمالى هو تحاشى المباشرة فى التعبير، وغرض ثورى هو استنهاض الهمم لخدمة الثورة.

فالمدفع - كرمز - فى بيته الشهير:

هذا نوفمبر قم وحيٍّ المدفعا   واذكر جهادك والسنين الأربعا

لا يعنى الآلة العسكرية كآلة فى مصنع، وإنما يعنى هذا المدفع الذى يلعلع

فى الميدان ليخضع لصوته كل جبار عنيد فهو هنا قد اكتسب معنى آخر غير معناه الحقيقى، وأيضا غير معناه حين يكون فى يدى العدو. إن المدفع هنا يعنى القوة والحماية.. إن الآلة الحربية كرمز فى شعره كانت تستمد من الواقع المعيش، واقع الثورة، بل إن الرمز فى شعره لا يتعدى نوع الوسيلة الحقيقية التى كانت بيد جيش التحرير الوطنى، كالرشاش والرصاص والنار والحب، ولا نجد ذكرا لوسيلة القهر التى كانت ملكا للاستعمار وحده كالدبابة والطائرة كرمز للقوة.

على أن الشاعر مفدى لم يعتمد على الرمز الآلى وحده وانما كان يستمد رمزه احياناً من الطبيعة ولا سيما جبلى: الشلعلع والأطلس. اما الشلعلع فلأنه جبل من جبال الأوراس الشماء التى كانت مهدا احتضن الثورة المسلحة العظمى عشرة أشهر قبل أن تعم البلاد، حتى إذا اشتد ساعداها عممها على الوطن لتبلغ الأطلس وجرجرة وغيرهما، وأما الأطلس فغالبا ما يرمز به للوحدة؛ وحدة المغرب العربى باعتبارها قوة إن تحققت وقفت فى وجه الاستعمار كالجبار.

وهكذا نلتقى مرة ثانية مع المدفع كرمز للقوة، ولكن فى مكان يعنى القوة فى وجه من وجوهها هو الشلعلع وجرجرة. ولنقرأ البيت:

ولعلع من شلعلع ذو بيان　　　فأنطق فوق جرجرة الجعابا

لنرى هذا التجاوب الفطرى بين جبال الأوراس التى كانت حصنا منيعا من حصون الجيش إبان الثورة، وجبال الأطلس الجبار الذى كان فى لغة الشاعر القوة الجزائرية التى تقف مناظرة الحلف الأطلسى المريد، يقول فى بيت ذكرناه ونعيده هنا لغرض آخر:

أم بالعشيقات نغزوا حلف أطلسها　　　فيكبـر الأطلس الجبـــار مسعانا

إن الرمز فى شعر مفدى زكريا وإن كان فى معظمه مستمد من أحد المصدرين السابقين أعنى الطبيعة الصناعية المعاصرة والطبيعة الطبيعية، فإنه لم يغفل عن الرمز المستمد من التاريخ ما دام هذا الرمز يؤدى الغرض، فهو لم ينس أن الذى صنع المجد للأمة الإسلامية هو السيف والصفائح، لذلك نجده لا يفتأ يوظفهما مثلما نجد فى قوله:

السيف أصدق لهجة من أحرف   كتبت كان بيانها الإبهام[١]

وأخيرا كان يستمد الرمز أيضا من التراث الشعبى، كما سنرى من بعد فى معرض حديثنا عن مصادر فلسفة القوة عند مفدى زكريا - إن شاء الله -.

٤- التصريح :

الشعر الثورى بصفة إجمالية لا يكون ثورة إلا من أجل هدف يريد تحقيقه، وواقع فاسد يريد تغييره، ومن هنا استوجب الأمر أن يتوخى الشاعر سبيل الوضوح بعيدا عن متاهة الغموض التى قد تصلح فى غير هذا الميدان الجاد الذى يتطلب، فوق الجرأة، القدرة على الإيصال.

وليس من شك فى أن شعر مفدى زكريا الثورى، قد غلب عليه التعبير المباشر، وصرح بمبدأ أمته وصرح بمطالبها، صرح بالفكرة الثورية كما يجب أن يكون التصريح، ولم يلمح إلا فيما كان يخشى أن يمس وحدة الشعب الجزائرى، أو قل لم يلمح إلا فى ما يحتاج لموقف، ربما كان ضرره أكثر من نفعه على الاقل بالنسبة لتلك الفترة الحرجة، من عمر الثورة المسلحة العظيمة.

إن ابتعاد مفدى زكريا عن التلميح كان مناسبا لتلك الفترة الحرجة من تاريخنا المجيد تلك الفترة التى كان الشعب فيها فى أشد الحاجة الى التوعية وأنى للجبان أن يرفع صوته بمثل هذه الفلسفة والمشنقة لاصقة بحبل الوريد.

إن التلميح وإن كان من الناحية الفنية يعمل على نجاح النص الأدبى فإنه من جهة أخرى يعد - مع كل أسف - وسيلة الجبان فى المواقف التى تحتاج لكلمة فاصلة و اضحة جريئة. أما التصريح فهو لغة الشجاع الذى لا يخاف فى الحق لومة ظالم ومطرقة حاكم، ومشنقة مستعمر، وسوط جلاد، ومن هنا كان التصريح مظهرا، من مظاهر القوة، إذ هو - كما ترى - نابع من الثقة بالنفس والإيمان بعدالة الله فى هذه الأرض والإيمان بقداسة الموقف وطهارة الأسلوب، هذا الإيمان الذى يدفعه إلى الاستشهاد فى سبيل الله.

---

(١) اللهب المقدس.

فالتصريح كما ترى ليس موقفا للشاعر فقط، أو ليس وسيلة من وسائله هو وحده، ولكن كان وسيلة الثوار كلهم «نحن ثرنا ولا نبتغي إلا إحدى الحسنيين، فحياة أو مماة».

ولهذا يجب ألا نندهش كثيرا عندما نرى الشاعر مفدى زكريا يتخذ – فى مثل تلك الظروف القاسية – من التصريح وسيلة للتعبير عن فلسفة الثورة الجزائرية التى انتهت بعد تجارب مريرة إلى حقيقة هامة هى أن لغة القوة هى السبيل الوحيد لتحرير الوطن.

إن مفدى زكريا الذى كان كما لاحظنا فى مسيرتنا السريعة هذه كان يعمد إلى الكلمة المبينة، قد وفق فى اختيار الكلمة الأكثر إبانة لما يريد، ولعل منهجه هذا من هذه الناحية يجعل مقولة أحمد بدوى: «الشاعر الموقف هو الذى يهتدى إلى الكلمة التى تكون شديدة الإبانة عما يريد» تصدق على شاعرنا تمام الصدق.

منابع فلسفة لغة القوة عند مفدى زكريا:

إن منابع فلسفة القوة عند مفدى زكريا كثيرة وهى – على كثرتها – متداخلة، وهذا شيء طبيعى لأن الشاعر لا يخلق من العدم، لا يتحدث إلا من أصالته ولا يصدر فى شعره إلا عن شخصيته، التى هى جزء لا يتجزأ من شخصية أمته، وهو لا يستطيع إلا أن يكون كذلك، ولكن مدى تقبل الشاعر لهذه المؤثرات التى تنبع متوالية من تلك المصادر، ومدى استعداده الفطرى والمكتسب للرفض، هو الذى يجعله متميزا عن غيره – على الأقل – فى نوع المواقف التى يتخذها من مشكلات الحياة والفن على السواء.

إن الشاعر مفدى زكريا لم يكن ليكون شاعرا متميزا على غيره إلا بفضل قدرته على هضم كل المؤثرات التى يرى أنها تنبع من أصالة أمته، ويؤمن الإيمان كله بصلاحيتها ومن ثم تكونت لديه شخصية فذة استطاع – بعد ذلك – أن

ينال بها لقب « شاعر الثورة » بحق، إنه الشاعر الذى قرأ التراث العربى الإسلامى قراءة واعية وعاش الثورة ممارسة فعذب وسجن، وذاق مرارة الاضطهاد ومارس النشاط فى الأحزاب التى تقدمت الثورة المسلحة وهو بعد ذلك شاعر نشأ وتربى وترعرع فى الجزائر التى لا تسكت عن الحق ولو وضعت الشمس فى يمينها والقمر فى يسارها، لا تعرف الا التضحيات الجسام من أجل إعلاء لواء الحرية.

لعلنا نستطيع ان ندرس منابع هذه الفلسفة إن نحن قسمناها الى عناصرها الأساسية:

١- **التراث**: إن الشاعر مفدى زكريا يعتمد على التراث فى التعبير عن فلسفته وهو إذ ينظم شعره، يعلم أنه يترجم فكرة ورثها عن أسلافه الصالحين، فهو إذ يدعو لاستعمال القوة لضمان الحرية، يدرك أن لغة القوة التى يدعو إليها ليست وليدة اللحظة وإنما قد ورثها عن آبائه وأجداده يقول:

وعن اصلابنا قدما ورثنا ... دما حرا وأضلاعا صلابا

نزلنا من معاقلنا صقورا ... وصلنا فى الوغى أسدا غضابا

وفى قصيدته « هنيئا بنى أمى » يقول:

وخلدت من مجد العروبة صفحة ... رسمت على عنوانها قحطان

وملء عروقي صارخ دم يعرب ... فألهمنى ينبوع يعرب تبيانى

فهذا اعتراف جميل يعيننا أكثر على معرفة الينابيع التى كانت تشكل الإطار الحقيقى الذى يصدر عنه فى فلسفته.

٢- **القرآن**: إن اقوى منبع وأغزر منهل كان الشاعر يستمد منه هذه الفلسفة ويقوى فيه الإيمان بهذا الموقف انما هو القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف، وكأنى به وأنا أقرا شعره يتمثل قوله تعالى: ﴿ **وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ** ﴾ [الانفال: ٦٠]. أو قوله تعالى: ﴿ **رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا وَثَبِّتْ أَقْدَامَنَا وَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ** ﴾ [البقرة: ٢٥٠].

بل إنه يشير صراحة إلى أن ثورتنا قد استمدت عزيمتها وصبرها من عزيمة وصبر صاحب بدر نبينا محمد ﷺ يقول:

وحدثنا عـن بـدر محمـد   فقمنا نضاهى فى جزائرنا بدرا

إن ظاهرة تأثره بالقرآن الكريم وإن تجلت فى شعره كله، فإنها تأخذ مكانة أكثر وضوحا فى قصيدته: «فلا عز حتى تستقل جزائر» التى نظمها فى الذكرى السابعة لثورة نوفمبر المباركة ومطلعها:

مددنا خيوط الفجر.. قم نصنع الفجرا   وصغنا كتاب البعث.. قم ننشر السفرا

ففى هذه القصيدة يرد التراث الإسلامى ولا سيما القرآن الكريم بشكل متواتر فيستمد من قصة موت سيدنا سليمان «المنسأة» التى أكلتها دابة الأرض لتدل على موته، ويشير بها إلى «ديغول» الذى توكأ على عظمة زائفة وظن ان لا أحد يزعزع عرشه، ولما كانت هذه الدابة على ضعفها وحقارتها قد استطاعت أن تذل الجن المتكبر المتغطرس، الذى لا يخاف إلا القوة والسلطان، على موت سليمان فكذلك فعل الشعب الجزائرى للاستعمار الفرنسى المتغطرس إذ أعلمه أن عظمته الموهومة قد خرت.

يقول مفدى:

وما دلنا على موت مـن ظـن أنه   سليمان - منساة - على وهمها خرا

فهذا البيت إنما استمد رمزه ومعناه وشيئا كثيرا من لفظه من قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ**﴾ [سبأ: ١٤].

مع اختلاف فى توظيف الميم فى قوله: «ما دلنا» إذ الميم هنا اسم موصول بمعنى الذى، والميم فى النص القرآنى للنفى المتبوع بأداة الاستثناء «إلا».

ويستمد أيضا مواقفه من معجزة سيدنا موسى وعصاه السحرية فيقول:

ورثنا عصى موسى فجدد صنعها   حجانا فراحت تلتقف النار لا السحرا

وكلم الله موسى فى «الطور» خفية   وفى الأطلس الجبار كلمنا جهرا

فهو هنا كان يستظل بقوله تعالى: ﴿ **وَنَادَيْنَاهُ مِن جَانِبِ الطُّورِ الأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا** ﴾ ومن قوله تعالى: ﴿ **فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ** ﴾ [الشعراء: ٤٥].

فبندقيتنا إذن كعصى موسى إلا أنها لا تتلقف السحر وإنما تتلقف النار ولا تبطل مفعول السحر، وإنما تبطل مفعول المدافع والدبابات والطائرات. أما البيت الثاني فيستغل كلمة «نجيا» التي وردت في قوله تعالى: ﴿ **وَنَادَيْنَاهُ مِن جَانِبِ الطُّورِ الأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا** ﴾ [مريم: ٢٥]، ويطمح بفضل ثقته في الله، وإيمانه بنصرته للحق أن يكلمنا الله الذى كلم موسى جهرة.

أما بيته الذى يقول فيه:

وأنطق عيسى الأنس بعد وفاتهم فألهمنا - في الحرب - أن ننطق الصخرا[1]

فقد استمد رمزه من قوله تعالى: ﴿ **وَرَسُولاً إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ وَالأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ** ﴾ [آل عمران: ٤٩].

وهو إذ يستعرض كل هذه الصور الرمزية التي ترتبط في النص القرآني بالمعجزات، إنما ليصل الى المعجزة الخارقة التي تفهم من قوله:

تباركت شهرا بالخوارق طافحا وسبحان من بالشعب، في ليلها أسرى

وبهذا يجعل ثورة نوفمبر المظفرة معجزة القرن العشرين التي توصل من خلالها إلى الإيمان بالله، كما آمن الناس بالرسل وأنهم على حق بعد أن جاءتهم المعجزات:

فكم كنتُ يا رحمن، في الشك غارقا فآمنت بالرحمان، في الثورة الكبرى
وكم كنت بين الكاف والنون حائرا ومذ قلتها - يارب - جنبتني الكفرا

---

(١) اللهب المقدس: الرائية.

إن قارىء ديوان اللهب المقدس يمكن أن يلاحظ فى يسر يسير كيف يعيش الى جانب القرآن الكريم التراث الشعرى الذى يحمل بعض معانى هذه الفلسفة، ففى قصيدته « تعطلت لغة الكلام » التى نظمها بسجن بارباروس سنة ١٩٥٧ بمناسبة خذلان المنظمة الدولية لقضية الجزائر فى دورتها الثالثة عشرة ومطلعها:

نطق الرصاص فما يباح كلام وجرى القصاص فما يتاح ملام!

والقابضون على البسيطة أفصحوا والكون باح، وقالت الأيام

يقول:

السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها الإبهام

والنار، أصدق حجة فاكتب بها ما شئت تصعق عندها الأحلام

إن الصحائف، للصفائح أمرها والحبر حرب والكلام كلام

فهو هنا يترسم خطى الشاعر أبى تمام، وكان ممن يؤمن بالقوة وسيلة لنشر النفوذ الإسلامى، وجدناه فى بائيته المشهورة التى مدح بها المعتصم بالله حين فتح عمورية يقول:

السيف أصدق أنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف فى متونهن جلاء الشك والريب

والعلم فى شهب الأرماح لامعة بين الخميسين لا فى السبعة الشهب(١)

فتاثر الأول بالثانى واضح ليس فقط فى نمط الفلسفة، ولكن فى الوسيلة التى يعتمدها كل منهما فى هذه الفلسفة، مع فارق يسير، وهذا طبيعى، فى المعنى تفرضه الفروق السياسية والحربية والزمنية التى عاشها كل شاعر على حده، ففى شعر أبى تمام يزول الشك الذى كانت تجهر به الصحائف بالصفائح الإسلامية لأن اليقين، والحقيقة فى شهب الأرماح لا فى ما بين الصحائف التى يجب أن يبطل عملها أمام فعل القوة، أما فى شعر مفدى زكريا فإن صحائف

---

(١) شرح ديوان أبى تمام للتبريزى.

الأمم المتحدة لا تذعن ولا تستجيب إلا للصفائح التى تملى على المجلس قوتها وتفرض عليه حقها. فأنت ترى أن الشاعر قد تأثر تأثرا كبيرا بأبى تمام فى هذا المجال معنى ولفظا وتركيبا.

ولننتقل الآن إلى أبى الطيب المتنبى الذى تحتل القوة عنده المرتبة الثانية بعد الرأى، وذلك لأن الرأى قد يمكن صاحبه من طعن الأعداء قبل تطاعن الأقران، يقول:

الرأى قبل شجاعة الشجعان — هو أول وهى المحل الثانى

فإذا هما اجتمعا لنفس حرة — بلغت من العلياء كل مكان

ولربما طعن الفتى اقرانه — بالرأى قبل تطاعن الاقران

فالشاعر أبو الطيب المتنبى كان يمد مفدى زكريا بهذه الفلسفة أعنى فلسفة القوة ويتضح من الرسل الذين يبعثهم كل واحد من الشاعرين لعقد الصلح أو لإبلاغ الرسالة. فأبو الطيب يجعل الأسنة تتبع الكتب التى يكتبها الى الأعداء ويرسل الخيل بديلا للرسول أو السفير يقول:

تتلو أسنته الكتب التى نفذت — ويجعل الخيل أبدالا من الرسل

ويقول فى قصيدة أخرى:

وهل تغنى الرسائل فى عدو — إذا ما لم يكن ظبيا رقاقا

ومفدى زكريا يرسل الرصاص لينوب عن ممثليه فى مجلس الأمم لأن الرصاص والقنابل هى التى توقظ غاصب الحق من سباته وتزيل النقاب عن ناظره يقول:

واوفدت الرصاص ينوب عنها — يناقش غاصب الحق الحسابا

فأيقظت القنابل من تعامى — وأسدل فوق ناظريه نقابا

وأكثر من هذا كله اعتراف الشاعر فى قصيدته «هنيئا بنى أمى» بالرحم الواحد التى تربط بشدة بين شعره وشعر القدماء ممن تعلقوا مثله بالفصحى

وأشربوا حبها فتمكنوا منها حتى صاروا يرغمون فيها أنف كل من يتحداهم، ومن أمثال ذلك كعب بن زهير وحسان بن ثابت يقول فى معرض حديثه عن الشعر الحر:

وشعرهم بدع من الخلق مشكل ولا رحم فيه لكعب وحسان

تعلقت بالفصحى فأشربت حبها وأرغمت فيها أنف من يتحدانى

٣ – طبيعة ثورة التحرير: لا يخفى على متتبع أحداث الثورة التحريرية الكبرى أسلوب الشعب الجزائرى فى ثورته وإنه أسلوب يعتمد – إلى جانب قوة الروح الإسلامية التى كانت تتغلغل فى نفوس الثوار – العنف، ليس فقط ضد المستعمر، ولكن أيضا وبصورة جلية ضد العملاء وضعاف النفوس من مرتزقة وغيرهم.

لا يخفى على الدارس الموضوعى أن الثورة الجزائرية كانت ذات طابع إسلامى صرف، يحمل الرجل البندقية من أجل إعلاء «كلمة الله» ويرفع صوته عاليا عند الالتقاء بالعدو بكلمة «الله أكبر والجهاد فى سبيل الله» فهو إذن كان يعمل فى إطار الجهاد بمفهومه الإسلامى، لا باعتباره مغلوبا يدفع عن نفسه ظلما وحسب، ولكن باعتباره مسلما يقاتل الكافر ليحق الحق ويبطل الباطل، وسيلته فى ذلك كله هى القوة مصداقا لميثاقه الأساسى الذى جاء فيه: ﴿ **وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنفِقُوا مِن شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لا تُظْلَمُونَ** ﴾ [الأنفال: ٦٠]. وقوله تعالى: ﴿ **أُذِنَ لِلَّذِينَ يُقَاتَلُونَ بِأَنَّهُمْ ظُلِمُوا وَإِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ نَصْرِهِمْ لَقَدِيرٌ * الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِن دِيَارِهِم بِغَيْرِ حَقٍّ إِلاَّ أَن يَقُولُوا رَبُّنَا اللَّهُ** ﴾ [الحج: ٣٩] وقوله جل شأنه: ﴿ **الَّذِينَ آمَنُوا وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ أَعْظَمُ دَرَجَةً عِندَ اللَّهِ وَأُوْلَٰئِكَ هُمُ الْفَائِزُونَ** ﴾ [التوبة: ٢٠] وقوله: ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ حَرِّضِ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى الْقِتَالِ إِن يَكُن مِّنكُمْ عِشْرُونَ صَابِرُونَ يَغْلِبُوا مِائَتَيْنِ وَإِن يَكُن مِّنكُم مِّائَةٌ يَغْلِبُوا أَلْفًا مِّنَ الَّذِينَ**

كَفَرُوا بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لاَّ يَفْقَهُونَ ﴾ [الأنفال: ٦٥] وقوله: ﴿ **انفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالاً وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ** ﴾ [التوبة: ٤١].

إن أمة هذا هو دينها أصبح لزاما عليها أن يكون شعارها «ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة» وهكذا كانت طبيعة الثورة التحريرية قوية فى ذاتها وفى مبدئها، ثورة لا تؤمن بالحلول السلمية للتحرر، وإنما كانت تعمل دوما فى إطار القوة بكل أنواعها فالمجاهد قوى فى مبدئه لا يقبل فيه المناقشة فضلا عن الجدال، قوى فى صموده قوى فى صبره قوى فى مقاومته، للعدو وللطبيعة، حرها وقرها.... والسجين قوى فى صبره قوى فى قهره للعدو قوى فى إيمانه بالانتصار، قوى فى ثقته بالله، وإنه على نصره لقدير، قوى فى حفظه للسر، يقاوم شتى أنواع التعذيب التى كان يصبها عليه الاستعمار المتغطرس الحقود من ضرب وإغراق فى الماء وتعذيب بالنار والكهرباء، وذلك كله من أجل الحصول على كلمة سر، ولكن هيهات لما يطلبون وقد كفانا مؤونة البحث عن ألوان التعذيب التى كان يتلقاها المعذبون سارتر فى كتابه «عارنا فى الجزائر» فضلا عما ذكره الشعراء.

يقول سارتر فى وصف ذلك: «هناك الجلادون الأصغر سنا العاجزون الذين يتمتمون باضطراب، هذا فظيع عندما يضىء مصباحهم الكهربائى معذبا ما، ثم هناك مساعدو الجلادين الذين لم يشتركوا بعد بالعمل وهم يمسكون بالمساجين وينقلونهم، فبعضهم قد قسا وبعضهم ينتظر، ولكنهم جميعا قد أخذوا فى الدوامة وليس لهم عذر قط وهناك ذلك الأشقر من المنطقة الشمالية ذو الوجه الودود الذى يستطيع أن يتحدث عن جلسات التعذيب التى أخضع لها «الباغى» بعد أيام يقتل على السلم أحد المسلمين ووجهه ينبض بالحقد والكراهية وهناك الذين يتسلون برؤية الانتفاضات التى تعدو معذبا بالكهرباء ولكنهم لا يتحملون أن يسمعوه يصرخ وهناك أخيرا المجانين الذين يطوفون ويدورون كورقة ميتة فى دوار فورانهم وعنفهم»

إن هؤلاء الجلادين يدهش سارتر لقساوتهم فيتساءل «ما هؤلاء الجلادون أولا؟ أهم ساديون؟ أم هم ملائكة غاضبون؟ أم هم أسياد حرب ذووا أهواء مرعبة إن كان علينا أن نصدقهم، فإنهم خليط من هذا كله»

إن شعبا تعرض لمثل هذه الألوان من التعذيب ولم يستكن أو يستسلم لشعب قوى بضل ما آتاه الله، وإن ثورة كهذه لا تمد وجدان شاعرها إلا بلغة كهذه لاسيما إذا كان الشاعر قد تعرض لهذه المحن بأنواعها، فقد سجن خمس مرات رأى فيها انواع التعذيب ليس مشاهدة ولكن معاناة فزادته هذه التجربة قوة وصبرا وزودته بهذه الأغاني التى جمعها فى ديوانه «اللهب المقدس» نقرأها فنقرأ صبر «الذبيح الصاعد» وهو يردد:

اشنقونى فلست أخشى حبالا   واصلبونى فلست أخشى حديدا

وامتثل سافرا محياك جلا   دى ولا تلتثم، فلست حقودا

واقض يا موت فى ما أنت قاض   أنا راض إن عاش شعبى سعيدا

أو نقرأ صبر السجين على بلاوى السجن، وهو يصرخ متحديا:

يا سجن ما أنت؟ لا أخشاك تعرفنى   من يحذق البحر لا يحدق به الغرق

إنى بلوتك فى ضيق، وفى سعة   وذقت كأسك لا حقد ولا حنق

أو تسمع مجاهدا يلوح بلغة شعبية جزائرية مهددا فرنسا:

يا فرنسا لا تفيدك اليوم جيوشك

ولا تفكك من يدينا جحوشك

يا فرنسا فين طغاوتك وفشوشك

يا ظالمة... مسكناك من الخناقه

جيش التحرير احنا.. ما ناش فلاقة[1]

وقد كان الجندى صادقا كل الصدق فى رسالته التى بعثها من سجن

(١) اللهب المقدس.

جزائرى إلى مجلة الآداب سنة ١٩٥٨ عندما قال: «الواقع أكثر جدا مما ترويه لكم الصحافة الفرنسية عندما يكون الأمر قتلا، إنه ليس بالموت بل أكاد أصفه بالحياة لأن القتل ها هنا فى أرض الجزائر يتحول تلقائيا إلى طلقة ساهمت فى مجاوزة واقعنا إلى إمكانياتنا وحقنا الطبيعى»

٣ - **طبيعة الشعب الجزائرى:** إن الشعب الجزائرى وإن كان يشارك الأمة العربية فى كثير من صفاتها وأخلاقها ومعاملاتها فانه مع ذلك يختلف عنها بخشونة الطباع وقوة الشكيمة وصعوبة الانقياد فهو قلما يعرف الاذعان ولا يذعن إلا لأهل الفكرة التى جعلت الحق قاعدتها، ثم إذا آمن بفكرة صدق فى إيمانه فإذا هو يضحى بالنفس والنفيس من أجلها. هذا ما يقرأه على مسامعنا تاريخ هذه الأمة وهذا ما غنى به شعبنا، ولعل أفضل منهل نجد فيه دليلا مقنعا على ما نقول هو الأدب الشعبى ولا سيما الثورى منه، فهو أكثر التصاقا بوجدان الشعب وأصدق تعبيرا عن طبيعته، ففى الأغنية الأوراسية الثورية نجد مثل:

هـــا هـــم هـــا هـــم   والخبـاثى جـابوا بعـضـهم

واش أدواهــــــــــم   الموس الماضى الرفـال أكـلاهم

فانت ترى أن الشعب الجزائرى يستعمل القوة من أجل إحقاق الحق مع المنافقين والعملاء الذين عبر عنهم بلفظ «الخباثى» لما تحتوى عليه نفوسهم من شك وخبث، ثم انظر اليه كيف يستفهم استفهام إنكار، فيه سخرية لاذعة لا رحمة فيها ولا لين «واش دواهم» فيتساءل عن دواء هؤلاء العملاء ثم لا يلبث أن يجيب وما أقسى إجابته «الموس الماضى»، «الرفال أكلاهم» إنه الذبح والقتل الذى يعد المنبع الثالث الذى استمد منه الشاعر مفدى دكريا فلسفة التحذير، وقد نجده فى قصيدته «هنيئا بنى أمي» التى نظمها سنة ١٩٥٦ وهى الفترة التى كان الشعب الجزائرى فى أشد حالات غضبه يعترف بأنه قد وقع ألحانه على نبضات الشعب فيقول:

على نبضات الشعب، وقعت ألحانى ومن نشوة التحرير لحنت أوزانى
وأنشد فى أفراح شعبى، وترحه روائع لم يصدع، بانجازها ثانى
وتيمنى حب الجزائر، فارتوى نشيدى فى الساحات من دمها القانى

٤ - **طبيعة الشاعر نفسه**: إذا علمنا أن الشاعر مفدى زكريا كان يوقع قصائده باسم رمزى وهو «ابن تومرت» وعلمنا أن ابن تومرت هو تلك الشخصية البارزة فى تاريخ الدولة الموحدية وعلمنا أيضا أن ابن تومرت» لم يستعمل اللين «إلا مع جيشه عند تربيته عملا بقوله تعالى: ﴿ **وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لانفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ** ﴾ على ما يذكر الدكتور عبد الله على علام، وإذا علمنا أن ابن تومرت كان يعمل تحت شعار الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، وأن تغيير المنكر واجب على كل مؤمن: «من رأى منكم منكرا فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان» أقول إذا علمنا هذا عن شخصية ابن تومرت تأكد لنا أن هذه الشخصية التى اختارها مفدى زكريا رمزا يوقع به أشعاره لم يكن عملا اعتباطيا تمليه الصدفة، وإنما كان اختيارا واعيا لأنه وافق كما يقول علماء النفس حاجة فى نفسه ومطلبا ما فتىء يهز كيانه هو الجنوح إلى القوة والتمرد، وفى ظنى هذا هو الأمر الذى جعله يتميز فى هذه النغمة عن الشعراء الجزائريين الثوريين.

فالجنوح إلى القوة خلة من خلال مفدى زكريا تغلى فى قلبه وتسرى فى عروقه، ولذلك نجده عندما تستقل الجزائر ويحدث بعض ما لا يعجبه يغادر الجزائر ويعيش غريبا إلى أن يموت ولسان حاله يقول:

«عيد وحدتى»

أنا من ردد الخلود نشيدى وشدا الكون للبقاء بلحنى
أنا من ألهب الشعور بشعر أزلي كالعارض المرجحن
أنا من علم القنابل والرشا ش فى الساح أن توقع وزنى
أنا من الهم المجاهد روحا فانبرى للوغى يبيد ويفنى
أنا إن كنت شاعر الثورة الكبرى لخلفها لا أغنى؟

غاض نبع النشيد.. وانقطع الوحي وضاع الغناء واعفى المغنى
ونبت بى من الفنون ظنونى يوم خاب فى بنى العم ظنى
أبهذا المصير ياشعب ترضى؟ أيها الشعب أنت إياك أعنى!

ولعلنا نجد فى هذه «الأنا» التى تتكرر فى هذه القصيدة متبوعة بـ«من» بعض ما يوحى بشعور مفدى زكريا بالعظمة والقوة فهو الرجل الذى يردد الخلود نشيده وهو الذى يشدو الكون بلحنه وهو الذى ألهب شعور الشعب الجزائرى الثائر بشعر لا يعرف الفناء وهو المجاهد الذى علم القنابل والرشاش كيف توقع أوزانه فى ساحات الوغى، ولكن مع ذلك فقد كان يئن من شدة ظلم بنى العم، وتلك آفة المجتمعات المتخلفة.

وخلاصة القول إن لغة القوة التى رأينا أنها تشمل موقف الشاعر مفدى زكريا من المستعمر، كانت كموقف لم تكن مقتصرة على السلاح واستعمال العنف وحده، وإنما كانت تعنى الإرادة القوية، إرادة المسلم عندما يربط مشيئته بمشيئة الله، وتعنى الصبر الأيوبى والمشاق كما تعنى الاتحاد والتعاون والنضال المستمر.

إن القوة بهذا المفهوم الواسع هى الفضيلة التى ينتخبها الشاعر من بين مجموعة من المناهج والسبل لتحقيق الحرية والمجد ويؤمن بهذا الإيمان كله، لذلك نجده لا يفتأ يطرحها بديلا لتحرير فلسطين، كما أصبح اليوم الأمير سلطان - كما جاء فى مجلة المستقبل العدد ٣٨٧ من سنة ١٩٨٤ - يضيف صوته لهذا الاقتراح فى خطاب له أمام الجيش إذ قال «إن العالم المضطرب اليوم لا يفهم ولا يقبل إلا لغة القوة.. لاسترداد الحق السليب فى القدس الشريف».

إن الوسيلة التى عبر بها مفدى زكريا عن هذا الموقف كانت قوية فى ذاتها، إنه اعتمد على لغة الحرب بمدافعها ورصاصها ورشاشها وجبالها وصخورها.. فى موسيقى خليلية أصيلة وفى أسلوب واضح لا يعرف الغموض، صريح لا يمس التلميح إلا مسا لطيفا، أسلوب لا يصدر إلا عن النفس القوية والرجل الشجاع الذى لا يخاف فى حق سوط عذاب.

إن هذه الفلسفة التى تميز بها مفدى زكريا قد عملت على بلورتها كفكرة مجموعة عوامل كبرى مكتسبة إلى جانب مزاج الشاعر الشخصى من قراءة عميقة للتراث العربى وتأمله للمبادىء التى جاء بها القرآن الكريم بصفة خاصة، ولاسيما تلك التى يقتضيها مثل ذلك الموقف، أضف إلى ذلك طبيعة الثورة الجزائرية المباركة وطبيعة الشعب الجزائرى، هذه كلها عوامل قد تضافرت لتملي هذه اللغة وهذا الموقف الذى ليس للشعب أى شعب مستعمر، طريق غيره لتحرير رقبته من العبودية.

ولوافح النيران خير لوائح   رفعت لمن فى ناظريه ركام

لغة القنابل فى البيان فصيحة   وضعت لمن فى مسمعيه صمام

والحق والرشاش إن نطقا معا   عنت الوجوه وخرت الأصنام[١]

* * *

(١) اللهب المقدس: الميمية.

رؤية الشاعر محمود حسن إسماعيل
قصيدة شيء من الموت أنموذجا

١- الشاعر والرؤية:

محمود حسن إسماعيل واحد من فحول الشعراء الإسلاميين المعاصرين الذين أحسوا بضرورة العودة إلى صفاء الدين ويقين السنة ونور القرآن فرفع صوته عاليا، ليسمعنا نغماته الشعرية التى تجمع بين الثورة والحكمة البليغة، والجرس الجميل والصورة المعبرة، بحثا عن «الأسرار واستشرافا لآفاق الحقيقة ونفاذاً إلى الأغوار البعيدة فى قاع النفس».

ولد بمصر فى أعماق الصعيد بقرية النخيلة وبدأ طباعة دواوينه الشعرية سنة ١٩٣٤، وأولها ديوانه «أغانى الكوخ» توفى سنة ١٩٧٧، وقد ترك لنا أعمالا أدبية عظيمة منها دواوينه «أغانى الكوخ، هكذا أغنى، أين المفر، نار وأصفاد، قاب قوسين، لابد، التائهون، هدير البرزخ، صلاة ورفض، نهر الحقيقة، صوت من الله، ملحمة رياح المغيب، ديوان الحب، موسيقى الجنائز، سواقى السماء، رماد الأيام، السلام الذى أعرف، نهر الحقيقة»[١].

قال عن نفسه: أنا إما شاعر وإما لا شيء، الله أعطانى قيثارة كما أعطى الطير حنجرة ولذلك فأنا أغنى وأنا مشبوب العاطفة.. أول ما سمعت من اللغة العربية لغة القرآن وقد حفظته فى سن التاسعة، وأول ما سمعت من الشعر الأنغام الجنائزية... أنا أول من كتب الشعر الجديد فى فبراير سنة ١٩٣٢، لم أتابع الرحلة لأن ضراوة حراس القافية أفزعتنى، وأنا أكره إطالة الوقوف أمام هذه الصراعات لأننى أضن بأى لحظة من عمرى أن تضيع هباء... الشعر هو ما وراء هذه الإطارات... الشعر المعاصر أبتلى بمصيبتين: مصيبة التوابيت، ... ومصيبة الغش الذى انتشر كالهشيم تحت الشعر الحر: لا فرق بين ديوانى الأول وديوانى

---

(١) مجلة الهلال ع٦، ص٦٩ سنة ١٩٧٧.

الآخير في الجوهر، الشاعر في أغاني الكوخ هو الشاعر في نهر الحقيقة، قد تتجدد الرؤيا في الأعماق بين كل ديوان.. بل بعد كل قصيدة.. وما لم تتجدد رؤى الشاعر وانطباعاته مع كل دقيقة من حركة الوجود فهو عازف وجود وموت وانتهاء وما خلق الله الشعراء ليجتروا ما يعزفونه للحياة»[١].

وقال عنه الدكتور: عبده بدوي: «محمود حسن إسماعيل بدواوينه.. يعتبر صوتا متفردا في الشعر الحديث من فترة، فقد حافظ على تعمق تجاربه.. وعلى إنضاج أدواته داخل عدد من الأشكال.. إنه ظاهرة ساطعة»[٢].

٢ - **الفضاء الفكرى**: الفضاء الفكرى الذى يتنفس فيه ومن خلاله الشاعر محمود حسن إسماعيل، هو الفضاء الطبيعى للعالم الإسلامى الذى ينسجم مع فطرة الإنسان، الفضاء الذى ارتضاه الله لعباده نظيفا طاهرا كالماء، ونقيا أبيض كالثلج، ومريحا كالنور، إنه الفضاء الذى أرسل من أجله الأنبياء وتنزل لرسم معالمه الواضحة التوراة والإنجيل والقرآن الذى هيمن بعد ذلك عليها، وقد كان الشاعر يحس بجمال الفضاء وكماله وجلاله تمام الإحساس، بل كان يعى أعماق ذلك الفضاء كل الوعى، ونحن نلمس ذلك فى شعره كله ولكن دعنا قبل أن نقرأ ذلك فى شعره أن نراها فى تقريره النثرى فهو أوضح يقول: «إلى.. أرض الضياء والحق أرض العروبة التى نفذ منها صوت الله لضمير البشرية، وتوهج ترابها بالنور لكفاح الأنبياء، وعطر فضائها عبير الرسالات، وامتدت منها يد السماء ترفع الغشاوة عن العين، وتنزع الأغلال عن الرقاب، وترد الكرامة لجبهة الإنسان»[٣]. فهو يصدر عن هذا الفضاء الذى عطره عبير الرسالات، ومن ثم كان قد أسمى أحد دواوينه «صوت مع الله» ومن ثم كانت أول قصيدة فى ديوانه «نار وأصفاد» هى «نبى الحرية» وتصدرت ديوانه «نهر الحقيقة» قصيدة

---

(١) محمود حسن إسماعيل بقلمه المجلة نفسها.

(٢) عبده بدوى: مذهب الإشراق فى شعر محمود حسن إسماعيل (المجلة نفسها، ص٦٨).

(٣) ديوان: نار وأصفاد ص: الإهداء.

«نهـر الحـقـيـقـة»، تلك التى تغنى بهـا وظل ينشـدها فى كل زمـان، وفى كل ديوان[1]:

«وجودى حقيقة

وذاتى حقيقة

وأنى على الأرض طير يغني حقيقة

ونور الحقيقة سر الحياة، وسر الأمل

ومن لم يسر فى ضياء

سيمشى ويمشى

ولو داس خد الجبل

وشق الرياح بجن الخيال

ووهم المحال، وحلم الأزل

سيمشى ويمشى

ويلقى عصاه أخيرا على ترهات الفشل..!

* * *

والحـقـيـقـة التى وله بهـا الشـاعـر مـحـمـود حـسن إسـمـاعيل هى الحـقـيـقـة الإسلامية، الحقيقة التى رسم معالمها القرآن والسنة، وهو يرى أن هذه الحقيقة هى وحـدها التى تخـرج الناس من ضنك العـيش وظلام المادة التى تكـثـفت على البصيرة فأعمتها عن إدراك الحقيقة السرمدية، إلى نور الإيمان الذى هو سر الأمل، فهذا هو الطريق السليم للحياة، ومن أخطأه فقد ضل وتاه وسيظل يمشى ويمشى، كما مشت الدول العربية التى تركت المنهج الربانى، وانصرفت كلية نحو سراب الإشتراكية واصفة الحقيقة الربانية بالرجعية، منتقدة النظام الرأسمالى بمواصفات كالأمبريالية وغيرها، ولكن لما انكشفت عورة النظام الإشتراكى – مع الأسف –

---

(١) ديوان: نهر الحقيقة: قصيدة نهر الحقيقة.

لم ينتبهوا إلى الحقيقة وإنما حاربوها من جديد واستشفوا الفضاء الفكرى الغربى الذى كان بالأمس يوصف بالأمبريالية فهل سيظلون هكذا يلهثون؟ أما هم فلهم ما يشاءون!

وأما الشاعر فقد قال:

«ومن لم يسر فى ضياء

سيمشى ويمشى

سيمشى ويمشى

ويلقى عصاه أخيرا على ترّهات الفشل!»

إننا نلمس فى هذا التكرار تأكيد الفكرة التى يرمز إليها الشاعر ألا وهى طول طريق الانحراف عن الحقيقة لأن المنحرفين سوف لن يحققوا شيئا مقنعا للبشرية أيدا مهما بذلوا من جهد «ولو داس خد الجبل»، وهكذا يتبين لنا جانب أساسى من فضاء الفكر الذى يتنفسه محمود حسن إسماعيل، على أننا لو تتبعنا دواوينه لوجدناها لا تصور إلا هذا الفضاء الفكرى، ولعل فكرة الألوهية التى أسمى بها ديوانه «صوت مع الله» تتكرر فى جميع الدواوين لهذا السبب، فهو فى ديوانه «موسيقى من السر» يختم قصيدته «موسيقى من الله» بقوله:

الدرب ضوءاً للسراة

حقيقة وحصاد نور

وهوى الدجى! !وتمزقت حجب الرياء على الحضور

فالله يصحب كل من صحب النهار

ومال عن غبش الستور[1]

وهى خاتمة تكشف عن طبيعة الحقيقة التى تشكل النواة التى ينبثق عنها الفضاء الفكرى الذى يستنشقه هذا الشاعر ويتنفسه، حتى قال عنه عبده

---

(١) موسيقى من السر: قصيدة موسيقى من الله.

بدوى: «هذا الشاعر لا يرى إلا من خلال شلالات من الضياء تنبثق داخله وحوله وهو بدونها يبدو معتما وشحيحا وغير قادر على العطاء»[١]

وأكثر من ذلك أن هذه السطور تبين أن «السرأة» وهم من يمشى ليلا أى فى الظلام، ظلام المنهج وظلام التصور، قد أنار لهم الله طريق «الحقيقة» بعد أن «هوى الدجى» و«تمزقت حجب الرياء» على أن «نور الله لا يهدى لعاص» لأن «الله يصحب كل من صحب النهار» وابتعد عن «غبش الستور»

* * *

هذا جانب من الفضاء الفكرى أوجزناه إيجازا شديدا لضيق الفسحة والمكان، بينا فيه ارتباطه بالإسلام من جهة الألوهية، والحقيقة، والنبوة، ولكن لم نبسط القول فى ذلك، واكتفينا بالإشارة الخاطفة، على أننا نريد هنا تكملة لفضائه أن نشير لمعنى الزمان والمكان اللذين يحددان فى اعتقادى ميزة التصور الإسلامى للكون والحياة، إذ بهما يرتبط عالم الشهادة بعالم الغيب، ويتجلى ذلك فى كل دواوينه ولكن لا بأس من أن نضرب مثالا لذلك ببعض الشواهد:

كقوله مبينا خطأ الماديين الملحدين:

«فمرآتهم تلوّث عليها جميع الشباك

فما يبصرون سوى ما يرون»[٢]

فهو هنا يشير إلى طبيعة العالم والكون ليبين أنه ليس هو ما يرى بعين البصر وحسب وإنما هناك ما لا يدرك إلا بالبصيرة أى أن المكان ليس هو ما يحده بالمحسوس الذى يتمثل فى عالم (الشهادة) ولكن يتجاوز ذلك إلى المطلق (عالم الغيب.

---

(١) مذهب الإشراق فى شعر محمود حسن إسماعيل: مجلة الهلال، ص ٧٠ سنة ١٩٧٧.

(٢) ديوان... وانظر: مذهب الإشراق فى شعر محمود حسن إسماعيل: الهلال ص١٠٤- ١٠٥.

وفى قوله يتحدث عن الشهداء فى قصيدة هى من أروع ما كتب فى هذا الموضوع:

«بدمائهم، بفدائهم، بمضائهم..

قطفوا الحياة بموتهم

والله ما ماتوا..

ولا عرف البلى عرقا يجف بجسمهم

عرفوا طريق الله.. فاتجهوا إليه..

وبايعوه بعمرهم!!

من هؤلاء؟!

هم الذين مشاعل الإنسان تحمل ضوءهم!»(١)

وهذه الأبيات تحدد البعد الزمانى الذى يتشكل فيه فضاء الفكر لهذا الشاعر، فهو يتجاوز الزمان المحدود إلى الزمان المطلق الممتد الذى يقترن بالخلود، ولإيمانه بهذا البعد الزمانى صار الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون فهم لم يموتوا وإنما انتقلوا من دار شقوة إلى دار رشاد لقد:

«قطفوا الحياة بموتهم»

وهو يقسم بالله» ما ماتوا ولا عرف البلى عرقا يجف بجسمهم» ليؤكد إيمانه بهذا البعد الزمانى الذى يتميز به المؤمن، إنه الزمان الذى يتفاعل فيه زمن العاجلة مع زمن الآجلة، والدنيا مع الآخرة.

ولإيمانه بهذين البعدين: الزمان والمكان كان فضاؤه الفكرى يتسم بسمات الشاعر المسلم الحق لذا لم يسقط فى شطحات الصوفية التى تؤمن بالحلولية، ولم يقع فى مأساة المادية المتنكرة للألوهية والربوبية، وهذا ما يتجلى فى قصيدته «مع الله» التى يختمها – وللخاتمة عنده معنى – بقوله:

---

(١) قصيدة: الشهيد.

«إلهي.. وفي كل شيء رأيتك

إلهي رأيتك، إلهي سمعتك

تعاليت.. لم يبد شيء لعيني

تعاليت.. لم يشد صوت بأذني

ولكن نورا بقلبي يطل.. ومن طيفة كل نور يهل!!»(١)

فهو بعد أن يثبت الرؤية البصرية والسمع الخاص، يعود فينزه الله على الإدراك الحسي، سواء بالعين أو بالأذن ليثبت الإدراك القلبي الذى يليق بالله تعالى وعظمته، ويجلي لنا ذلك معنى البعد الزماني والمكاني الذى يؤمن به الشاعر ويتخذه قاعدة لفضائه الفكرى الطبيعي.

ولا شك أن أسلوب الاستدراك الذى اعتمده الشاعر هنا له دلالته وأهميته، إذ يعبر عن الإضراب على المعنى الأول لينقلنا إلى المعنى الثاني ليجعلنا نعيش الفكرة وتصحيح الفكرة في الوقت نفسه، كما أن للتكرار فى الحالين أهميته في تأكيد المعنى «إلهي، إلهي، رأيتك، تعاليت، تعاليت» كما أن النفي بالحرف «لم» الذى يفيد «القلب» و «النفي» و «الجزم» له دوره هنا فى إثبات المعنى الثاني ونفي المعنى الأول فى دلالته الزائفة ليبقى له دلالته الإشارية السليمة التى تعنى إدراك الله من خلال آثاره الكونية ويتبين ذلك من قوله قبل هذا:

رأيتك في كل حي

سمعتك في كل شيء

وفي كل أفق بروحي شهدتك(٢)

٣ - تحليل النص: نشير مسبقا إلى أننا سنحلل النص «موسيقى من الموت» فى ضوء نظرية النقد الأدبي الإسلامي، وهذا يعني أننا سنستنير في التحليل من أجل بيان مفهوم النص ومنطوقه بآيات من القرآن الكريم، وسنعتمد

(١) نهر الحقيقة، ص ٩٥.

(٢) نفسه، ص ٩٠.

فى التحليل على بعض المصطلحات غير المألوفة نستعيرها من النقد الإسلامى القديم كما استعرنا مصطلح «فضاء الفكر الطبيعى» فى مقابل «فضاء الفكر الصناعى» من المفكر الكبير عبد الرحمن بن خلدون[١]

وأهم هذه المصطلحات غير المألوفة: المفهوم والمنطوق[٢]، والمتخيل

٣ - ١ - المفهوم: ونعنى به هنا ما يفهم من النص من دلالات سواء أكان ذلك قد فهم من المنطوق مباشرة أو أنه مما توصل إليه العقل عن طريق التأويل أو ما أسماه عبد القاهر الجرجانى «معنى المعنى» ولا شك أن مفهوم النص يرتبط بمنطوقه ويتوقف عليه، ولكن مع ذلك سنقدم الحديث عن المفهوم الذهنى للقصيدة ونؤخر الحديث عن المنطوق والمتخيل لسبب سيتبين من بعد، وموضوع القصيدة كما يتجلى من العنوان هو (الموت) وموضوع الموت كموضوع (الحياة) تعب الناس كثيرا فى فهمها وعبثا يحاولون فهم الموت والحياة لأنهما يرتبطان بـ(الروح) التى تفرد الله سبحانه وتعالى بمعرفة سره كما بينه قول: ﴿ **وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً** ﴾ فما المفهوم من موضوع الموت فى قصيدة «قصيدة من الموت»؟

يبدأ الشاعر الحديث عن تجربة الموت بالاستسلام الكامل الذى يدل على إيمانه بالقضاء والقدر، ولكن استسلامه كمؤمن لا يمنعه من التساؤل عن حقيقته وعما إذا كان الموت مهددا أيضا بالموت فيقول:

لا أرفض الموت!!

لكنى أسائله: هل ذقت ما أنت بالإنسان فاعله؟

هذا هو المقطع الأول، يطرح المشكلة بأسلوب المؤمنين لا بأسلوب الملحدين، الذين يتظاهرون بالتمرد والتحدى، إنه يستخدم (لا) النافية مع الفعل المضارع الذى يفيد التكرار والتجدد ليبين دوام واستمرار عدم رفضه للموت (لا أرفض الموت) ولا بأس بعد ذلك أن يستدرك ليبحث عن الحقيقة

---

(١) المقدمة...   (٢) السيوطى: الإتقان، ٢/ ٣١ - ٣٢.

فيسأل الموت نفسه (هل ذقت ما أنت بالإنسان فاعله؟) وهو هنا ولا شك يتمثل حديثا للرسول ﷺ فى أمر موت الموت.

ويأتى المقطع الثانى الذى تتنامى معه الفكرة والتجربة:

شىء.. هو الموت ياجبار

تكتمه خطاك.. أنت وراء العين حامله

فإذا الموت (شىء..) لم يستطع الشاعر أن يتبين حقيقته، فهو لا يملك العبارة التى تصفه وتعرفنا به، ويأتى بعد كلمة (شىء..) فراغ يرمز مع كون كلمة تكره إلى عمق المجهول المرعب، هذا الذى لم يملك إلا أن يصفه بالجبروت مستعينا بأسلوب الالتفات الذى يحملنا من ضمير الخطاب الذى يفيد المواجهة (هل ذقت ما أنت) إلى ضمير الغائب الذى يرمز إلى الفرار والتولى عن المواجهة أمام هذا الجبار الذى لا يقاوم (هو الموت ياجبار)، لكن سرعان ما عاد الشاعر إلى النداء، وضمير الخطاب (تكتمه خطاك.. انت وراء العين حامله) لا ليدل على الصبر والمقاومة ولكن ليعترف له بطبيعة القوة التى فيه ألا وهى (السر والكتمان)، إنه يتحرك ولا يعرف السكون ولكن الخطوات تكتم فعل الحركة ليظل الموت (شىء) مجهولا لا يفعل فعلته دون أن تقع عليه العين، فهو دائماا وراء العين.. بحيث تعجز عن رؤيته.

ولعل المقطع الثالث الذى ينمو معه النص شيئا فشيئا يبين بعض مظاهر هذا الشىء:

مقنّع بمتاهات وأودية

وأغصن.. زهرها ماتت بلا بله

هكذا الموت يتخذ دائما اقنعة ترى، ولا تخشى وفيها الهلاك المحتوم، فقد يتخذ قناعه من شىء تحن إليه ويوهمك بالراحة والهداوة والسكينة كالغصن، وقد يتخذه من الأودية وقد يتخذه من متاهات فهو يتلون أبدا بتلون تلك الأقنعة ولكن حقيقته هى هى.

ويأتى المقطع الرابع ليقدم الموت فى صورة تبين خفاءه أكثر فأكثر :

وتسحر الناس تأوى فى مخادعهم

وفئ خطاهم بكهف لاتزايله

إنه كالسحر يؤثر ولا يرى له أثر، بحيث قد يصل أمره من الخفاء حتى يأوى مع بني الإنسان فى مخدعهم ويسافر معهم فى خطواتهم فيلازمهم ولا يرونه حتى إذا جاء أجلهم أخذهم وهم لا يشعرون ولعل كلمة « مخدع » فى حد ذاتها تؤدى معنيين متناقضين، فيصبح « المخدع » الذى هو رمز للراحة والسكون والطمأنينة مكانا للخديعة التى تأتى على الحياة وهى خضراء كغصن الزيتون.

ويأتى المقطع الخامس ليقدم تناميا جديدا للصورة، صورة هذا المجهول المرعب الجبار:

تمشي بلا شبح

تسقي بلا قدح

وكل باب، ومهما .. أنت داخله !

فالموت فى مخدع الإنسان وهو لا يدرى، وهو فى خطواته وهو لا يعلم، لأنه « يسقى بلا قدح »، لأن « كأس المنهل » التى يسقى منها لا تظهر فى أجسام حتى كما الحال فى الكؤوس الشفافة، وهذا الخفاء المتناهى هو الذى مكن الموت من أن يدخل كل باب مهما عظم إغلاقه وأحكمت أقفاله، ولا شك أن الحذف الواقع بعد « مهما » يعين على البيان بما يدعه للمتلقى من فرص لتعويض وتقدير المحذوف ليزداد تضخيم خطر الموت هذا الشبح المخيف الذى يمشى بلا شبح ويتسلل إلى المخادع مهما غلقت الأبواب، وأحسب أن بعض هذا المعنى مما أراده المتنبى بقوله: وما الموت إلا سارق شخصه* يصول بلا كف ويسعى بلا رجل[1]

وفى المقطع السادس تنموا معنا الصورة حين تقدم فكرة جديدة عن الموت إنه:

---

(١) العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب، ٢/ ٤٢.

أعمى ! !

عصاك بلا درب ولا بصر

ولا صدى يرشد الأذان قائله

فمن جهة إنه كالأعمى يضرب ضرب عشواء لا يميز بين الصغير والكبير، ولا بين العظيم والحقير أو الشقى والسعيد، إنه تمامًا كما صوره زهير بن أبى سلمى حين قال :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم[1]

وعلى أن عصى الموت كما يراها الشاعر بلا درب ولا منهج محدد، وأن صاحبها أعمى بلا بصر، ويتحرك بلا صدى يدل الأذان عليه ويرشدها إلى جهته لتحذره فإنه قد أمعن أكثر فى الخفاء فهو لم يعد يمتنع عن البصر وحسب، ولكن لا صوت له أيضا ولئن كان بعض الشعراء قد استخدموا للموت عصا، فنجد ذلك عند المتنبى فى قوله :

لا يقبض الموت نفسا من نفوسهم إلا وفى يده من نتنها عود[2]

كما نجده عند صلاح عبد الصبور فى قصيدته « الناس فى بلادى » إذ يقول :

«وفى مساء واهن الأصداء جاء عزرائيل

يحمل بين إصبعيه دفترا صغيرا

ومد عزرائيل عصاه

بسر حرفى « كن » بسر لفظ كان

وفى الجحيم دحرجت روح فلان»[3]

---

(١) جمهرة أشعار العرب، ١١١ .

(٢) العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب، ٢ / ٣٩٨ .

(٣) ديوان صلاح عبد الصبور، ص ٣١ .

ولكن الفرق بين الدلالة التى توحى بها كلمة (عصا) عند كل شاعر من هؤلاء واضحة فهى عند الأول توحى بحقيقة « عصا الموت » الجبار الذى لا يمتنع عنه حقير ولا عزيز، فالشاعر يتحدث من موقع الإنسان المتواضع المؤمن بالقضاء والقدر، فى حين توحى كلمة « عود » عند المتنبى بنظرة فيها الاحتقار وفيها الكبر، احتقاره لمن يهجوهم، وشعوره هو بالكبر الذى يترجم عقدة العظمة عنده، على أن المتنبى وإن تكبر على البشر وشعر بتميزه على بنى الإنسان فإنه لم يصل إلى ما وصل إليه صلاح عبد الصبور من تجسيم للملائكة فى صورة لا تليق بأن تصدر من مؤمن أبدا، هذا فضلا عن كون الميت البطل فى قصيدة عبد الصبور « سوف يتحطم . . بطريقة تحمل المزيد من الاستهانة به والمهانة له، فعزرائيل لا ينتزع روحه بيده ولا يشير إليه بإصبعه، بل يمد عصاه . . . »[1] .

وهكذا يتجلى لنا الفرق بين الفضاء الفكرى الذى يعيش فيه كل من محمود حسن إسماعيل والمتنبى وصلاح عبد الصبور إذ ينطلق كل منهم من فضاء يخصه وإن كانوا جميعا فى الظاهر الجغرافى مسلمين مما يبين أهمية المرجعية الفكرية فى توجيه الأدوات التعبيرية لتنسجم مع روح النص ومفهومه، فبين المنطوق والمفهوم علاقة وطيدة يفرضها الخط الفكرى للشاعر كما تلزمه بها بنيته النفسية ووجداناته .

ولعل الانتقال إلى المقطع السابع يوضح الأمر أكثر وأدعوك لتقرأه معى :

ولا يقودك إلا الغيب

تعلمه، وكل حى بوجه الأرض جاهله

هكذا يخاطب محمود حسن إسماعيل الموت وهو مؤمن بأن هذا قدر، وأن هذا القدر الذى وإن استخدم اقنعة مادية فإن حركته خاضعة لقوة أعلى هى قوة « الغيب » الذى لا يعلمه إلا الله، أما ما عداه فكلهم يجهل فعل الموت وحركته .

---

(١) عبد الباسط بدر : مقدمة لنظرية الأدب الإسلامى، ص ٧٠ .

ولكن من هذا الغيب الذى يقود الموت والموت يعلمه؟ قد يكون المقصود هو عناصر الغيب كلها ويكون الشاعر قد أطلق الصفة وأراد الموصوف.

وقد يكون وهو الأقرب هو الله إذ أن المؤمن يعتقد أن أمر الغيب ملك لله تماما كما تمثله الآية: ﴿ **وَلِلَّهِ غَيْبُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ** ﴾ فهو صاحب القدرة المطلقة التى تحتوى عالم الشهادة وعالم الغيب، وتملك حرية التصرف فيهما وتصريفهما كما تشاء.

وهذا يفسر لنا لماذا جعل الشاعر «الموت» أعمى، عصاه بلا درب ولا بصر، إذ كيف يكون عارفا والله قد جعل أمر الغيب ملكا له وحده، وكيف يكون مبصرا ليرسل عصاه أنى شاء وهو الخاضع لأمر الذى ﴿ **إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ** ﴾.

قد يثرى المقطع الثامن التجربة، ولكن يبدو أن موضعه فى بناء القصيدة يأتى بعد المقطع الخامس، ذلك لأن هذا المقطع الثامن والذى يليه وهما:

*** تزور**

لا أدب التزاور تعرفه

ولا لديك إلى أذن وسائله

ولا تبالى إذا داهمت

منتهيا يدعوك

أم فارسا... تمضى تعاوله

أما المقطع العاشر فهو تتمة لمعنى المقطع التاسع، إذ هو تصوير للفارس الذى يمضى الموت يعاوله، فهو الموصوف بأن:

بكفه أمل الدنيا وغفلتها

وكفك الغدر شنته مناجله

ومعنى ذلك أن المقاطع الثلاثة ينبغى أن تكون متتالية وهي كلها مكملة لمعنى المقطع الخامس، إذ أنه كان قد عرض فيه إلى أن الموت يدخل كل الأبواب مهما كانت قوتها لأنه يمشى بلا شبح كما أن الموت عند أبى الطيب المتنبى « يصول بلا كف ويسعى بلا رجل» وهنا يشير إلى أن الموت لا يستأذن عند الدخول ومن ثم فهو لا يحسن أدب التزاور، كما أنه لا يبالى بمن سيأخذه أهو من الذين ملوا الحياة كما ملها زهير بن أبى سلمى حين قال:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأم(١)

وهى حال طبيعية فى الحياة البشرية التى يختزل حركتها وزمنها قول الله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِن مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِّنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الْأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ وَمِنكُم مَّن يُتَوَفَّىٰ وَمِنكُم مَّن يُرَدُّ إِلَىٰ أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلَا يَعْلَمَ مِن بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئًا** ﴾.

فالمرء حين تتم دورة الحياة عليه بشكلها هذا الطويل وبمراحلها هذه المتعددة ويصل إلى مرحلة « أرذل العمر » لا شك أن يمل، ولكن هل إن مل يقصده الموت الذى أقبل عليه الإنسان فى مثل هذه الحال راضيا؟! كلا إن الموت لا يستهدف الذين يحبونه ولا الذين يكرهونه، وإنما يسير وفق الآجال التى قدرها عالم الغيب، فهو مجرد منفذ للقدر الذى قضى به الله على مخلوقاته كلها، فلا فرق بين « منتهيا يدعوه أم فارسا بكفه أمل الدنيا » ، لأن الموت يجرى بالمقادير « ومنكم من يتوفى، ومنكم من يرد إلى أرذل العمر» هكذا تحدد الآية جزء من الفضاء الإسلامى، وهكذا يعتقده الشاعر محمود حسن إسماعيل ويعبر عنه.

على أن ها هنا ما يشبه التكافؤ بين الفارس والموت، إذ أن الفارس وهو يحمل الأمل لا يطلب الموت ولا يدعوه، ولعله ما رفع السيف إلا لدفع الموت

(١) جمهرة أشعار العرب، ص ١١٠.

الذى يدعوه المنتهى، فهل عدل الشاعر عن فكرةالاستسلام التي طرحها فى مطلع القصيدة حين قال: «لا أرفض الموت»؟ وهل يمكن أن نعد المقابلة التى تنشأ من المقطع:

بكفه أمل الدنيا وغفلتها

وكفك الغدر سنته مناجله

نوعا من التضاد الذى يستهدف خلق تكافؤ بين الفارس وكف الموت، ليدل بذلك على صورة من صور التحدى والمقاومة، وهى صورة تناقض الاستسلام؟ وتبدو نشازا فى الفضاء الفكرى السابق.

أحسب أن ذلك بعيدا عن ذهن الشاعر وتجربته الإيمانية وإن كانت فكرة التحدى والتمرد من الأفكار التى كانت قد أخذت فى الانتشار فى الفضاء الغربى عند الوجوديين وبدأت بالتالى تحدث أثرها فى الفضاء الفكرى العربى يومئذ، وسنعود لهذه الصورة من بعد، أما الآن فلننتقل إلى المقطع الحادى عشر:

سكنت فى شرك الأنفاس

ترصدها كصائد لم تخب يوما حبائله

وهو تصوير حى لملازمة الموت للإنسان وقربه منه، وهو بعد ذلك معنى يتمثل فيه الشاعر الآية: ﴿ **وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ * إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ * مَا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلاَّ لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ * وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنتَ مِنْهُ تَحِيدُ** ﴾.

فالموت يسكن شرك الأنفاس، ويترصدها بدقة لئلا تفلت منه متى حان حينها إذ أن حبائله لا تخيب أبدا وسهمها لا يعرف الخطإ، فمتى أرسلت الشبكة كان الصيد قد انتهى أجله.

وقد جاء المقطع الثانى عشر ليبين فعل الموت:

ترخى الحبال، وتغفى كاذبا

وعلى جفنيك سهمٌ يمارى من تحاوله

على أن الموت يتفنن فى غدره بحيث قد يرخى الحبل ويتظاهر بالغفلة والنوم، حتى يظنه الإنسان قد تركه إلى الأبد فيأخذ فى النشاط من أجل بناء الحياة بدافع الأمل الذى يملأ كفه، ولكن الحركة التى تسير بدقة تتناسب مع القضاء والقدر لذا جعل السهم فى جفنى العين « وعلى جفنيك سهم » ولعل الشاعر قد تمثل هنا الغرض من التعبير بالصورة فى قوله تعالى: ﴿ **وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَرِ** ﴾ وفى قوله: ﴿ **قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ** ﴾.

والتصوير هذا كناية عن السرعة فى الحركة التى يقوم بها الموت إذا جاءه أمر عالم الغيب الذى يمهل ولا يهمل ويكيد كيدا محكما لا يذهب سدى ولا يطيش ﴿ **وَأُمْلِي لَهُمْ إِنَّ كَيْدِي مَتِينٌ** ﴾.

والمقطع الثالث عشر يبين قوة الحركة وفاعليتها وقدرتها على القضاء على كل حى، ويتظافر مع المقطع الذى يليه ليصور تلك السرعة وهذه الفاعلية التى لاتردُّها قوة عن تنفيذ مآربها:

*** تشد من شئت**

أنى شئت

*** تشد من شئت**

لا شبك يُلقى، ولا كف صياد تحايله

***ولا انتظار، ولا خوف**

ولا حذر من أى شىء، توارى فيك حامله

فالمقطع الأول يدل على مطلق الحرية التى للموت، ومطلق القدرة والقوة فهو يأتى ما شاء متى شاء، إذ ليس – بعد تلقى الأمر من صاحب الأمر الحق –

لأى قوة أن تحول دون تنفيذ الفعل، والمقطع الموالى يعبر عن السرعة وعدم الحذر والخوف، بحيث يتم الفعل بلا انتظار أو خوف أو حذر.

وتأتى المقاطع السبعة(٢١، ٢٠، ١٩، ١٨، ١٧، ١٦، ١٥)، لتعبر كنماذج – على خضوع كل الكائنات الحية إلى الموت، وكأنها تفصل ما تختزله الآية من قوله تعالى: ﴿ **كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ** ﴾[آل عمران: ١٨٥]، أو قوله تعالى: ﴿ **كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ * وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ** ﴾ [الرحمن: ٢٦-٢٧]، وقوله: ﴿ **كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ** ﴾ [القصص: ٨٨]، والنماذج هى: (الذرة، الخلية، الروض، الطير، الزهر، الجسد العاتى) أى من أصغر شىء وأحقره وألطفه إلى العتاة الجبابرة، فكل ذلك نماذج لصرعى الموت الجبار.

وهذه المقاطع السبعة هى:

*** كل البرية طير.**

أنت نغمته.

مهما استكنت على الدنيا خمائله.

*** تميل بالذرة البلهاء**

تلقفها من الخلية

فى نبض تغافله

*** وتسكر الروح**

حتى لا تحس بما يطوى رحيق

بما ليس تبادله !

*** سكران**

تخبط فى ماش

فتنسخه توقفا، وبلى سكرى مجاهله

*** وتفجأ الروض، غناء مراتعه**

فيستحيل ردى، تكلى هوادله

*** لا طير، لا زهر**

لا عطر، ولا أملا لعاشق تشغل الذكرى أصائله

*** وتلمس الجسد العاتى**

فلا جسد..

ولا حياة..

ولا شيء تقابله

فهذه المقاطع السبعة أمثلة ونماذج تعبر عن الفكرة الأساسية وهى أن كل ما على الأرض فان وهى التى عبر عنها مجملة فى المقطع١ :

كل البرية طير

أنت نغمته

ثم أخذ بعد الإجمال فى التفصيل، بدأ من (الذرة) إلى الخلية، إلى الروض، والطير، والزهر، والعطر، والعاتى ويعود فى الأخير بعد التفصيل إلى الإجمال ليقول إنه لا يبقى على شيء: (فلا جسد ولا حياة)، وبمعنى آخر إنك تشعر كما لو أن الشاعر بصدد شرح آية « كل من عليها فان »، فهو لا يزال يضرب الأمثلة بهذه العناصر الفانية التى لا يبقى الموت على شيء منها.

ويأتى فى نهاية المقطع الأخير ليعبر عن سجود الشاعر واستسلامه لمن لا يموت، لتلك القوة العظيمة التى تأمر الموت فيأتمر، وتوجهه فيذعن حتى لكأن الموت أعمى بسبب خضوعه المطلق لقضاء الله فيقول مسبحا :

*** سبحان حاديك**

لا يدرى له نغم

ولا لأى مدى تمضى قوافله !!

وهكذا يعود الشاعر ليعلن استسلامه للقضاء والقدر الذى يدل على الإيمان بالله وضرورة الاستسلام لقوته، تماما كما بدأ فى مطلع القصيدة حين استفتحها بقوله:

لا أرفض الموت

لكنى أسائله

غير أن هذا المقطع الأخير تشعر فيه بتكثيف فكرة الإيمان التى تتجلى من خلال التسبيح لله سبحانه وتعالى، لأنه هو الهادى الذى يسوق ذلك الموت الجبار الذى يأتى على كل شىء، وإنما كان التكثيف قويا بسبب ما تختزنه كلمة «سبحان» من معنى، فهى من الناحية اللغوية تدل على صيغة «فعلان» التى تأتى لتعبر على الامتلاء، قال الزمخشرى فى الكشاف: «التقدير أسبح سبحان، ثم نزل سبحان منزلة الفعل فسد مسده ودل على التنزيه البليغ من جميع القبائح التى يضيعها أعداء الله» [1]، وقد تدل كلمة سبحان على ماهو أكثر من التنزيه وهو التعجب من الخير المتحدث عنه، هذا ما قال به ابن عاشور[2]، فكلمة «سبحان» تعنى ذلك وتعنى كما يقول القرطبى «التنزيه والبراءة لله عز وجل من كل نقص فهو ذكر عظيم لله تعالى لا يصلح لغيره»[3].

ومن هنا قلنا إن المقطع الأخير جاء تسبيحا لله وتنزيها له عن كل منقصة لأن الشاعر فى أثناء حديثه عن الموت لم يخف انفعالاته ولم يهيمن عليها مما جعل بعض العبارات والتصاوير غير اللائقة تفلت من زمام المراقبة الروحانية التى تتميز بها شاعرية الشاعر المسلم بصفة مجملة ويتميز بها محمودحسن إسماعيل فى زمنه بشكل أخص، وكأنى به دائم الاستفادة فى إبداعاته بنور الإيمان وضوء اليقين، فإذا ختم الشاعر قصيدته فى فلسفة الموت من حيث المعنى والمفهوم بهذا المقطع:

---

(١) الكشاف، ٢/ ٤٣٦.
(٢) التحرير والتنوير، ١٥/ ١٠.
(٣) جامع البيان، ١٠/ ٢٠٤.

سبحان حاديك

لا يدرى له نغم

ولا لأى مدى تمضى قوافله

فإن هذا شيء أساسى فى عمل الإنسان المسلم الذى من شأن أفعاله أن تنتهى بالتضرع إلى الله، طلبا للمغفرة، مما قد يصدر عنه من أخطاء يظنها هينة بسيطة وهى ليست كذلك، قال تعالى: ﴿ **وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ اللَّهِ عَظِيمٌ** ﴾ [النور: ١٥]، وقد استعان الشاعر إلى جانب الدلالة المكثفة التى تحملها كلمة «سبحان» بالتصوير الحسى الذى يجسم فعل الله سبحانه وتعالى وهو يحدو الموت بلغة خاصة لا تخضع لسنة المسموع، ويرسل القوافل لما نجهله نحن بسبب بساطة مداركنا ومحدودية طاقتها ويعلمه هو لأنه العليم الخبير، فالصورة الشعرية هنا قد ساعدت على التجسيم للأفعال من أجل تكثيف المعنى وتوضيحه، وسيتضح ذلك فى مجال الحديث عن الصورة والتخيل.

٤- التشكيل الفنى

أ - **البناء الهيكلى للقصيدة**: يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن (التوفيق فى بناء العمل الفنى أصعب منالا من الوقوع على المضمون الصالح)[١]، وإذا كنا قد رأينا صلاحية المضمون والمفهوم الذى طرقه بتوفيق الشاعر محمود حسن إسماعيل، فهل وفق كذلك فى البناء المعمارى للقصيدة؟

إن قصيدة (موسيقى من الموت) اعتمد فيها الشاعر - فيما أرى- على البناء المعمارى الدائرى وهو بناء ينسجم مع المضمون الذى يطرح بشأن الموت فى الفضاء الفكرى الإسلامى الصحيح، لأن الموت عندنا استكمال لدورة من دورات الحياة التى تتشكل فى دوائر مترابطة ومتعاقبة، بدءا من نزول النطفة حيث تستكمل حياتها الأولى إلى حياة ثانية فى الرحم لتستكمل دورتها فتخرج على شكل مولود إلى الحياة، ثم ينتقل المخلوق إلى الآخرة حيث الخلود والبقاء.

(١) الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٢٨.

والقصيدة بدأت كما رأينا بالاستسلام لقضاء الله وانتهت بذلك الأمر نفسه بشكل مكثف كثافة كلمة «سبحان» التي تفيد تنزيه المولى تبارك وتعالى عن كل ما لا يليق به قولا وفعلا واعتقادا كما يقول الصاوى[١] وفى هذه الحركة التي تجمع بين مقطع المطلع ومقطع الخاتمة تتم دورة البناء المعمارى الدائرى للقصيدة.

وقد تشكل معمار القصيدة من وحدات جزئية عددها اثنان وعشرون مقطعا، تترابط ترابطا قويا وتتماسك تماسكا عضويا لتعطى فى النهاية انطباعا واحدا، لا تملك بعده - وأنت تقرأها - إلا أن تعلن عن إحساسك بالوحدة الشعورية والفكرية والصوتية التى تظافرت من أجل الوحدة العضوية، والتعبير عن الرؤية الأصلية التى تنبع من صدق الشاعر وهو يتنفس فى فضائه الفكرى الطبيعى، بعيدا عن التقليد لأى جهة كانت مما أعطى القصيدة البناء المحكم الذى ما تخلخل إلا فى مقطع واحد حين اهتزت الوحدة الشعورية فى المقطع الثامن، الذى كان موضعه سيكون غير قلق لو وضع بعد المقطع الخامس.

ب - المنطوق (المسموع):

قلنا فى البداية إن مصطلحى (المنطوق والمفهوم) مما استخدمه القدماء وقد كانوا يعنون بالمنطوق «ما دل عليه اللفظ فى محل النطق»[٢]، كما كانوا يعنون بالمفهوم ما دل عليه اللفظ، ومنه فحوى الخطاب أى معناه[٣]. وقد عرضنا لفحوى الخطاب والآن سنشرع فى دراسة المنطوق، وسنعالجه من جهتين: التراكيب، والموسيقى:

ب -/ ١ - الموسيقى:

لقد كان فايز الداية على حق حين يقول «المعنى لا يفهم بمعزل عن موسيقى الألفاظ وتناغمها أولا، وعلى أنها متجاورات»[٤]

---

(١) محمد على الصابونى: صفوة التفاسير ٢/ ٣١٩.
(٢) السيوطى: الاتقان ٢/ ٣١. (٣) الإتقان ٢/ ٣٢.
(٤) فايز الداية: الجوانب الدلالية ص ١٦٧.

والقصيدة التى بين أيدينا على هدوئها الذى يفرضه الموضوع الذى عالجه فحوى الخطاب، وطبيعة الفضاء الفكرى الذى يتسم بالرضى والاستسلام حينما يكون الحديث فى أمر كهذه الأمور المتعلقة بالغيب فإنها قد بنيت على إيقاع موسيقى رفيع، امتزجت فيه ايقاعات القوى المتكررة فى نهاية كل مقطع، وهى إيقاعات تجمع بين حرفين (اللام والهاء) وهما حرفان يعبران بصوتهما عن الآهات والحسرات التى من شأنها أن تصحب الموت وتعقبه، إننا نحس حينما نقرأ القصيدة بإحساس يبعث على الحزن والأسى تعطيه كلمات مثل (سائله، فاعله، حامله، بلابله . .)، وهى الكلمات التى يختم بها كل مقطع على حده، ومن المعلوم أن حرف الهاء من حروف الهمس واللام من حروف الجهر.

ولكن عند التقطيع سيتبين أن الهاء متشبعة أى أن الهاء يتبعها واو يناسب الضمة.

هذا وهناك جانب موسيقى آخر يحدثه التكرار فى بعض المقاطع قد يأتى بشكل « الجناس »

وقد يأتى بشكل غير الجناس ومثله:

تمشي بلا شبح

تسقي بلا قدح

ثم يأتى بعد ذلك جانب آخر من الموسيقى الخارجية التى تتشكل من التفعيلة:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

أى من البحر البسيط الذى قال عنه حازم القرطاجنى « ومن تتبع كلام الشعراء فى جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتتان فى بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة فى ذلك الطويل والبسيط ثم قال « وتجد للبسيط سباطه وطلاوة »[1] وقيل

---

(١) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٦٨، ٢٩٩ .

عنه «البحر البسيط يحمل فى موسيقاه الحزن والسوداوية»[1] مما يبين علاقة البحر المنتخب هنا بموضوع «موسيقى من الموت» ثم إذا تأملنا تقطيعنا الموسيقي للقصيدة كلها نجد كل مقطع منها يتكون من مجموع تفعيلات البسيط فمثلا المقطع الأول وهو:

* لا أرفض الموت!! لكنى أسائله: هل ذقت ما أنت بالإنسان فاعله.

يتكون من:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

والمقطع الواحد والعشرون يتشكل من:

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فعدد التفعيلات فى كل مقطع لا يتغير، وترتيبها لا يتغير، إنما الذى يتغير هو توزيعها بحسب ما يقتضيه السياق الشعورى والفكرى والمعنوى للقصيدة كلها، وهذا شيء أساسى فى العملية الإبداعية الصادقة التى يخضع فيها المنطوق للمفهوم إذ أن «هناك فى الحقيقة تفاعلا مستمرا بين التشكيل الصوتى والسياق، قد يوسع مدلول الصوت الأصلى أو يعدله وقد يؤدى إلى تغيير أو يوجه تصورنا له»[2].

وليس من شك أن هذا التوزيع يعين المتلقى على إدراك عمق المعنى ويصرفه عن تجاوز السطح إلى التأمل العميق الذى يقتضيه الموضوع إذ هو غيبى يحتاج إلى أن يدرك بالبصيرة لا بالصبر، وفلسفى يدرك بالعقل لا بالسمع، فهو حين يصف الموت مشخصا له بقوله مثلا فى المقطع السادس:

أعمى عصاك بلا درب، ولا بصر

//./ //./././././// ./

ولا صدى، يرشد الأذان قائله

//./ //./././//./././ //.

---

(١) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى ص ٤٥.

(٢) محمد على هدية: شعر محمود حسن إسماعيل ص ٢٠٣.

إنما يعمد إلى هذا التوزيع الصوتي ليعطى المتلقي فرصة التأمل لإدراك مرامي الشعر هنا، وإلا فمن ناحية عدد التفعيلات فهي :

مستفعلن فعلن، مستفعلن فعلن

متفعلن فاعلن، مستفعلن فعلن

هذا فضلا عن استغلال الشاعر لبعض الطاقات الصوتية كالارتكاز والنبر اللذين، وإن كانا من مميزات هذا البحر، فإن استخدام الشاعر لحرف الألف المسبوق بحركة الفتحة مما يزيد الإيقاع جمالا والعقل فسحة للتأمل أكثر، وتأمل المقطع السادس السابق كيف يتجلى ذلك فى مدود الكلمات (أعمى، عصا، بلا ولا، الأذان، قائله) ولعل ذلك يتحقق بشكل أعمق من الناحية النفسية لأن «الارتكاز أو النبر الخاص بالمقطع كأنما هو منبت لبعض أبعاد المعنى، ولذلك يبدو أن نشاط المعنى ونشاط المقاطع شيء واحد»(١) كلاهما خاضع للبنية النفسية لمحمود حسن إسماعيل الذى ينطلق فى رؤيته من الفضاء الفكرى الطبيعى كما رأينا من قبل.

وقد يلاحظ قارىء قصيدة «موسيقى من الموت» تكرار ظاهرة الحذف كما فى قوله :

ولك باب، ومهما.. أنت داخله

فيتبادر إلى الذهن أن لذلك أثرا على الجانب الموسيقى للقصيدة، فقد تتبعته فوجدته أشبه ما يكون فى وظيفته بحذف وجه الشبه فى الصور التشبيهية يثرى المعنى ولا ينتقص من التفعيلات فى الوزن.

وقد يلاحظ أمر آخر فى توزيع أجزاء المقاطع بحيث نجد المقطع يتوزع أحيانا إلى أجزاء متساوية كما الحال المألوف فى القصيدة العمودية التى تعتمد نظام الشطرين، ويتجلى ذلك فى المقاطع(٣، ٤، ١٥، ٩-١) وقريب من المقاطع

---

(١) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى القديم ص ٤٣.

(٢، ٧، ١١) إلا أن هذه الأخيرةوإن انقسمت إلى شطرين فإن أحد الشطرين أطول من الآخر كما فى المقطع الثانى الذى يتشكل صوتيا من :

مستفعلن فاعلن مستفعـ

لن فعلن / متفعن فعلن مستفعلن فعلن

وقد يتوزع المقطع إلى ثلاثة أقسام أو سطور كما فى المقاطع (١، ٥، ٦، ٨، ٩، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ٢٢) ويمكن أن يحتوى أربعة سطور كاملة كما فى المقطع(٢١).

ولكن فى جميع الأحوال يشكل أجزاء المقطع تفعيلات متساوية هو مجموع تفعيلات البحر البسيط، أى أن كل مقطع يشكل بمصطلح الشعر العمودى بيتا قائما بذاته، بحيث نستطيع إعادة كتابة القصيدة بشكل آخر فنحصل على قصيدة عمودية تحتوى على العناصر الصوتية لها، بما فى ذلك ظاهرة التصريع الذى يلاحظ فى المقطع الأول.

ب / ٢ - التراكيب وأساليب التعبير :

يمكن أن نلاحظ على الأساليب التعبيرية فى هذه القصيدة عدة ملاحظات :

١ - منها الالتفات فى ضمير المخاطب إلى الغائب كما يتجلى ذلك فى المقطعين (١، ٢) وهو التفات دال، لأن الغياب يفيد الإشارة إلى ما يرى بالبصيرة ويدرك بالعقل فهو تجريدى، بينما الخطاب يشير إلى ما يعاين ويرى بالبصر، فهو حسي، ومعنى ذلك أن الموت فى هذه القصيدة يتراوح بين ما يرى بالبصر وما يرى بالبصيرة، وذلك يعبر فى الحقيقة عن شعور المؤمن الذى يتعامل مع عناصر الغيب على أنها حقائق وحتى إن كانت غائبة فإنها فى حكم الحاضر المحسوس.

٢ - ومنها ظاهرة الحذف وهى طريقة فى الأساليب العربية نشهدها فى بعض آيات القرآن كما فى قوله تعالى ﴿**مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ**﴾ [الضحى : ٣] إذ الأصل وما قلاك وحذف الكاف لغرضين : التأدب مع رسول الله ﷺ ؛ لأن دلالة

كلمة «قلى» لا تستقيم مع علاقة الرسول ﷺ وربه سبحانه وتعالى، من جهة، ومن جهة ثانية الغرض الموسيقى الذى يقتضيه السياق الصوتى للسورة التى تنتهى بألف ممدودة (والضحى، سجى، قلى).

وقد تكررت ظاهرة الحذف فى ثمانية مواضع كلها جميلة فى قوله (فلا حسد.. ولا حياة.. شيء.. هو الموت، وكل باب، ومهما.. أم فارسا.. تمضى.. تعاوله)، وهى تعمل فى جمال النص على مستويين: مستوى الفضاء الأبيض الذى يتخلل الكتابة، وهذا ليس أوان الإفاضة فيه ومستوى التقدير للمفردات التى تفسح المجال لكثافة المعنى، وقد قال عبد القاهر الجرجانى فى باب الحذف «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[١].

٣- ومنها ظاهرة التكرار كما فى المقاطع (٦، ٧، ٨) حيث تكررت لا النافية ٨ مرات (بلا ولا ولا ولا ولا ولا ولا ولا) وتكرار الفعل كما فى المقطع (١٣) «متى شئت، أنى شئت»، وقد يرتبط بالتكرار التقسيم كما فى المقاطع (٥، ٢٠، ٢١).

٤- استغلال صيغة (يفعل) التى تدل على الحركة استغلالا طيبا يجسم حركة فعل الموت التى لا تعرف التوقف، وإن كانت قد أحالت كل المتحركات إلى سواكن (تخبط فى ماش فتنسخه توقفا) .

ج - التْخَييل والتصوير:

لأهمية التخييل والتصوير فى الأدب عموما والشعر خصوصا ذهب الجاحظ إلى أن «الشعر صياغة وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[٢]، على أنَّ التصوير يؤدي وظيفته الأساسية حين يكون مرتبطا بالمعنى مشدودا إلى السياق، مجسما لجزئيات الفضاء الفكرى الطبيعي للشاعر، تماما كما قال سى دى

---

(١) دلائل الإعجاز ١١٢. (٢) الحيوان ٣/ ١٣١.

لويس: «الصور تخدم الأفكار على خير وجه إن كانت مرتبطة بصورة تختفى فيها جميع الأصداء الضرورية منها، والخطر فى هذا التنظيم، هو أنه ما لم تكن الأفكار مستوعبة عاطفيا عند الشاعر، فإنها تميل إلى عطاء زخرفى للكلام»(١).

وشعر محمود حسن إسماعيل بصورة مجملة مليء بالصور، مع عنايته الأساسية بالفكرة يتصيدها أنى كانت، وقد شعر هو نفسه بذلك الولع بالمعانى عند شاعر تأثر به كثيرا هو أبو تمام فقال:

نشوان: يرفض أن يكون اللفظ مسبوق الكيان بلا كيان

غضبان: يرفض أن يكون الوهم مصباح التلفت فى الزمان

عطشان: للأضواء ينزحها حقائق، تزدرى كذب اللسان

صياد تائهة العوالم، فى كهوف تائهات الدرب فى غلس الجنان(٢)

أقول مع هذه العناية الفائقة بالمعانى والأفكار فإن التصوير والموسيقى، يبدو وكأنه لا شيء غير التصوير ولا شيء غير التصوير والجرس الموسيقى مما يتخذه أساسا لتبليغ رسالته الفكرية وتوصيل تجربته الشعورية، وقد تكون الصور المعتمدة بصفة أساسية هى الاستعارات، ولكن لا يخلو شعره من التشبيه، أى الصور البسيطة التى لا يحل محلها غيرها فى تعابير معينة ومثال ذلك قوله متحدثا عن الموت:

سكنت فى شـــرك الأنفـــاس

ترصدها كصائد لم تخب يوما حبائله

فأمعن النظر فى هذه الصورة البسيطة التى أبقى فيها على الأداة (الكاف) فلم يحذفها ليفيد أن المشبه به لا يستطيع أن يعبر عن المقاصد الشعرية، وذلك على الطريقة التى نراها فى مثل قوله تعالى: ﴿**وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ**﴾[النحل: ٧٧] إذ أن الإضراب عن المعنى بالحرف «أو» إنما جيء به ليفيد أن المشبه به لا يستطيع أن يعبر بدقة عن وجه الشبه الذى هو السرعة.

(١) سى دى لويس: الصورة الشعرية، ص ٩٣.

(٢) موسيقى من السر، ص ١٠٩.

ولكن التشبيه فى هذا المقطع الشعرى وإن كان من الصور البسيطة غير المعقدة فإنه تشبيه مقيد « كصائد لم تخب يوما حبائله » والتشبيه المقيد الذى يكون من هذا النوع يرتقى به القيد والصفة إلى مستوى « تشبيه التمثيل » الذى قال فيه الزمخشرى وناهيك منه ذواقة.. عالما بأصناف الأساليب البلاغية : « التمثيل مما يكشف المعانى ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها »[1].

ولقد عبرت هذه الصور عن المعنى المقصود تعبيرا حيا، جسم الموت وشخصه وأعطاه الفعل والحركة فجعله يسكن، ويرصد، ولا يخيب حين يرمى حبائله، وبذلك ربط الصورة بمضمون القصيدة والفضاء الفكرى الطبيعى الذى يتنفس فيه حين يتحدث عن موضوعات شعرية غيبية كالموت، فلذا يشعر المرء بانسجام الصورة، بل وبخدمتها للمضمون والفضاء الفكرى خدمة جليلة، وذلك هو عمل التعبير الحسي حين ينفذ إلى العواطف والأحاسيس والمشاعر والوجدانات.

ثم إن هناك صورا أخرى كثيرة تتنوع طريقة تصويرها للمعانى مثل « تسحر الناس »، تأوى فى مخادعهم، عصاك بلا درب، ولا بصر، ولاصدى، لا يقودك لا الغيب، وكفك الغدر، كل البرية طير أنت نغمته، تفجأ الروض.. » فكل هذه أدوات تصويرية قامت بتشخيص الموت لتكون منه شيئا يحاوره الشاعر بمثل قوله « ترخى الحبال وتغفى كاذبا ».

وقد كانت الصور الشعرية هنا منسجمة مع الموضوع « الموت » من حيث إنها تعبر عن طبيعة فعل الموت الذى يتسم بالسرية، والكتمان ولعله لذلك كثرت الصور التى تشبه بالصياد (ترصدها كصائد، ترخى الحبال، تغفى كاذبا، على جفنيك سهم، لا شباك يلقى، ولا كف صياد تحايله، تفجأ)، كما نجد صورا أخرى قريبة من هذه فى دلالتها بل هى الطف مثل (تسحر الناس)، وقد حدث ذلك دون أن يؤثر تأثيرا عكسيا على الوجه الآخر للموت وهو الجبروت الذى ترسمه كلمات مثل (يا جبار، لا تبالى إذا دامت، تشد من شئت أنى شئت، لا انتظار ولا خوف ولا حذر من أى شيء، تلمس الجسد العاتى فلا

---

(١) الكشاف ٣ / ٢٢١.

جسد) فكل هذه التعابير تصور وتشخص الموت وتمنحه صفة الجبروت، والقدرة الفائقة التى تتناسب مع طبيعته التى لا يعجزها شيء إلا خالقها وإن كانت تفضل العمل فى صمت، وانظر إلى هذه العبارة التى تجمع بين الصفتين السرية والجبروت:

شيء هو الموت يا جبار

تكتمه خطاك.. أنت وراء العين حامله

إن الصورة الشعرية وسيلة أساسية من الوسائل التى يعتمدها هذا الشاعر، لتجسيم المجرد ولتشخيص وبعث الحياة والحركة فى الجامد، ولكن ما يلاحظ أن صوره تعتمد أسلوب الصور التركيبية أكثر من الصور البسيطة، إذ لم نجد غير تشبيه واحد مستكمل العناصر، ومع ذلك فقد حذف فيه وجه الشبه، أما غالبية الصور فقد كانت استعارية وإن استخدم التشبيه البليغ الذى من شأنه أن يرتقي فى جمالياته إلى مستوى الاستعارة مثل (البرية طير، أنت نغمة).

ثم هناك سمة خاصة بالصور الشعرية فى هذه القصيدة ألا وهى استخدام الكلمات النورانية التى توحي بالسرور والانشراح فى موضوع الموت الذى يبدو أن السوداوية والانقباض والحزن أقرب إليه واكثر انسجاما معه، فنجد مثلا كلمات وتعابير مثل (غصن، زهرها، تزور، سكنت، طير، ونغمة، خمائل، نغم، الحادي، القوافل..) هى الكلمات الغالية فى هذه القصيدة، وعلى العكس لا نجد للكلمات المعتادة فى هذا الموضوع مثل كلمة (قبر، لحد، بكاء، حزن..) وجودا واضحا كما يتمثل للعيان فى قصائد شعرية تناولت موضوع الموت مثل قصيدة أبى العلاء المعرى التى نجدها فى البيت الأول تستخدم كلمة «ينوح» «باك»:

غير مجد فى ملتى واعتقادى

نوح باك ولاترنم شاد

- ونمضى معه فنجد كلمات (النعى، قبور، عهد، عاد..) ونجد مثل ذلك فى قصائد الخنساء التى تناولت موضوع «الموت» وقصيدة بكر بن حماد المشهورة، ومالك بن الريب، وصلاح عبد الصبور.

فما سر ذلك؟ إن السبب فى ذلك يعود إلى البنية النفسية للشاعر، فهو شاعر على الرغم من ثوريته فإن ثوريته إسلامية يلفها الصبر والرضى بالقضاء والقدر، ومن ثم البعد عن الجانب السوداوى الذى يتميز به عادة غير المؤمنين الذين يفهمون الموت على أنه نهاية للحى وليست انتقالا من حال إلى حال، «إن نظرة المؤمن للموت أكثر واقعية فهو شيء لا إرادة لنا فيه، وهو مرحلة تتبعها مرحلة الخلود والآخرة ﴿لَهِيَ الْحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ «وكأس دائر على كل الناس» وهذا عكس ما يحس به الإنسان حين يتأمل مثلا الثقافات الغربية إذ إن «الثقافات المستعارة والقيم الغريبة عن عقائدنا والتقليد الأعمى لكتاب الغرب قد سرب إلى نفوسنا، جموحا عاطفيا سلبيا فكثرت، كما يقول نجيب الكلانى، الصورة السوداوية للموت فى شعرنا[1]، وقد تقرأ قصيدة «الحرية والموت» للشاعر صلاح عبدالصبور فتجد مثلا كلمة «الظلام» تتكرر بصيغ مختلفة، إما لفظا وإما معنى مثل «موجها ديجور ظلماها، ليل دهليزها، الركب فى التيه، ذات مساء مظلم» وإنما سبب هذه السوداوية والظلامية فى شعر عبدالصبور أنه يصدر عن فكرة هى:

أقـــول لكم بأن الكون مـــا كـــانا
ومـــــا نـدرى بـأن ســـــيكـون
وإن الليـل والصـــبح قـــصـــارانا
ورحـلـة شـط دنيــــــــــانـا[2]

أما الشاعر محمود حسن إسماعيل فيصدر عن فضاء فكرى إيمانى يختلف فى تصوره للحياة وفهمه للموت، وقد رأينا ذلك فى عنصر الفضاء الفكرى حين تحدث عن «الشهداء» ورأيناه فى مطلع قصيدة «موسيقى من الموت» حين أبدى استسلامه للموت قبل كل شيء «لا أرفض الموت لكنى أسائله» «فمن أقبل على الموت راضيا لابد أن تكون صوره الشعرية مشرقة نورانية، وقد يكون من المفيد

---

(١) آفاق الأدب الإسلامى، ص ٧٥.
(٢) ديوان صلاح عبد الصبور ص ١٦٨ قصيدة الحرية والموت.

الإشارة إلى دراسة عبده بدوى التى عنوانها «مذهب الإشراق فى شعر محمود حسن إسماعيل».

ولكن مع ذلك فإن صورهُ الشعرية قد يكتنفها أحيانا شىء من الغموض بعضه يعود، ولا شك إلى اهتمامه بالمجرد وعمق نظرته وتميز رؤيته وكرهه للسطحية وتجنبه للسذاجه، وبعضها يعود فيما أحسب إلى مبدأ (التقية) الذى فرض عليه بسبب الصراع الفكرى الذى يعانى منه فى مجتمع سلطته تحارب الإسلامية، وليس أدل على ذلك من قوله: «وأذكر حين كتبت قصيدة: «موسيقى من الشهداء» بدأتها هكذا:

ماذا أغنى

والسماء بقدسها وبنورها غنت لهم

والأرض لملمت العبير، وضخمته بعاطر من ذكرهم

بدأت القصيدة هكذا، وألقيتها ونشرت، وما إليه، ثم ضمنى مجلس فيه أحد الشعراء، وعلى مستوى ما يتنادر به الشعراء حين يجتمعون تعليقا على ما يقولون، قال لى، قصيدتك عظيمة لكنها تنتمى إلى الإسلام فحزنت أن تكون هذه الرؤية التى لا أتصور أبدا أن تتكون فى ذهن إنسان صحيح العقل»[(1)].

رمزية العنوان:

ولعل أغمض ما فى القصيدة عنوانها «موسيقى من الموت» ويأتى بعد ذلك المقطع «١٧» الذى يعود الغموض فيه إلى التركيب المعقد الذى يعد لحد كبير من العيوب التى تسجل على هذا الشاعر فى غير هذه القصيدة.

أما رمزية العنوان، فإنها تثير فى نفوسنا إحساسين وشعورين متضادين، إذ أن «الموسيقى» بقدر ما ترتبط بالسمو الروحى والهدوء والجمال والنسق فإنها ترتبط كذلك بالغموض واعتماد الإيماء والإشارة بدل الحديث الواضح، فى حين ترتبط كلمة «الموت» بالسكون والخراب، والزوال وما إلى ذلك من المعانى التى جسدتها القصيدة.

* * *

(١) الحديث الأخير للشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل، ص ٨٥ مجلة الشعر ع ٧/ ١٩٧٧م.

الرؤية الشعرية عند الشاعر أحمد الطيب معاش

قديما ذهب الناقد ابن وهب إلى أن الشاعر لا يكون شاعرا حتى يشعر بما لا يشعر به غيره[1]، وهذا بالضبط ما أفهمه بصفة أدق من الرؤيا الشعرية، إذ أن فهم الشاعر للوجود والكون والحياة، وإدراكه للعلاقة الجدلية بين الإنسان والكون والحياة هو العامل الأساسى الذى يبين ما إذا كان هذا الشاعر فاهما لدوره فى الحياة أم لا .

إذا فهمنا الرؤيا الشعرية لدى الشاعر أحمد معاش فإننا سنفهم كل ما يتصل بالنص الشعرى من أدوات ووسائل استخدامها للتمكين لتلك الرؤيا، يقول طودوروف : (الوقائع التى يتألف منها العالم المتخيل لا تقدم لنا أبدا فى ذاتها بل من منظور معين وانطلاقا من وجهة نظر معينة، وهذه الألفاظ البصرية استعارية أو بالأحرى مجازية ف (الرؤية) تحل هنا محل الإدراك برمته، ولكنها استعارة ملائمة، لأن للخصائص المتنوعة للرؤية (الحقيقية) كلها ما يعادلها فى ظاهرة التخيل »[2] . إن فهم الرؤية ضروري لفهم النص وإدراك مدلولاته وأبعادها الحقيقية ووجهته وحيويته.

بعبارة أوضح نقول إن العقائد والتصورات لها قوة التأثير على الأدوات الفنية من حيث هى وسائل تختار لتشكيل العملية الإبداعية، ومن ثم يكون فهم القارىء لعقيدة المبدع ووعيه لطبيعة إدراكه للكون والحياة بمثابة مفتاح أساسى للدخول إلى العالم المتخيل للشاعر.

تحليل قصيدة «شيء عن الهجرة»[3] :

وإنه لمن المفيد هنا القول بأنه – فى الغالب – يمكن اقتناص قصيدة كنموذج لفهم رؤيا أدبية لدى الشاعر، ولكن ليس ذلك مما يسهل دائما، فعند بعض الشعراء والروائيين الذين يهيمون كثيرا يصعب تحديد الرؤيا حتى من ديوان كامل لاسيما إذا كان الشاعر – مثلا – قد تعرض لعدة هزات

---

(١) البرهان فى وجوه البيان ص٥٦ . (٢) الشعرية ص٥٠ .

(٣) ديوان التراويح وأغاني الخيام ص ٢٧ .

نفسية خلخلت تصوره وعقيدته كما يحدث أحيانا لغير الملتزمين، أولئك الذين لا يزالون حيارى.

والشاعر أحمد معاش يكاد يكون من صنف خاص، الصنف الذى تضافرت على صنع رؤيته ظروف مختلفة ألمحنا إليها في عنصر أصل التجربة الشعرية عند معاش عمدا لتعيننا على دراسة شعره بشيء من الموضوعيةوإننا سندخل إلى رؤياه من خلال قصيدة قد تعد من أجمل ما قرأت له، ولولا أن أكون ممن يوصفون بالغلو والمبالغة لقلت قليل أن نجد أفضل منها فى موضوعها، تلك هى قصيدته «**شيء عن الهجرة**»(١) التى استفتحها بأبيات تصور الحياة قبل البعثة بقوله:

من رمال البيد من خضر المراعى	**من هضاب فوق هاتيك الربا ع**
من شعاب فى الصحارى ودروب	**يتحاشى وعرها كل شجاع**
من ظلام الجهل حيث الوأد عرس	**والثكالى فيه تبكى بالتياع**
من نظام الغاب ينسى كل شرع	**وطباع الجهل تزري بالطباع**
من عروش الكفر والأصنام فيها	**كل شيء عند سلطان وراعي**
من دياجير الليالي الحالكات	**وافتنان، واقتتال واصطراع**
سطعت شمس الهدى فى ذات يوم	**لتنير الساح فى كل البقاع**

هذه القصيدة موضوعها الهجرة ولكن أى هجرة يريد؟ هل هى من الشعر الذاتى الذى تغنى فيه بهجرته إلى الغرب بعد أن حرم نعمة الوطن الذى جاهد لتحريره، واستشهد من أجله أخوان شقيقان له؟ لا إنه فى هذه القصيدة لا يشكو هما ذاتيا وإنما يعرض حدثا تاريخيا عظيما فى حياة الإنسانية إنه مكابدة الأنبياء وأهل الحق والمبصرين من التابعين والأنصار للمشاق والأهوال والصعوبات من أجل تبليغ الرسالة، فالهجرة المقصودة هنا إذن هى هجرة الرسول ﷺ من مكة الوطن الحبيب حيث الإخوة والخلان، والأقارب والجيران إلى المدينة المنورة.

---

(١) أحمد معاش ديوان التراويح وأغانى الخيام ص٢٧.

الموضوع هو الهجرة المحمدية، وهذا الموضوع قد يكون كافيا للكشف عن الرؤيا الشعرية للشاعر أحمد معاش، فقد ندرك من خلالها بعدين أساسيين فى تمييز الرؤى: البعد الزمانى، والبعد المكانى، ثم نعقبهما بوقفة كاشفة لأسرار التجربة الشعرية فى هذه القصيدة.

(أ) البعد المكانى:

القصيدة تصور بادىء الأمر -كما رأينا فى الأبيات السابقة - طبيعة الحياة فى الجزيرة العربية قبل مبعث النبى ﷺ؛ فالحياة صحراء (رمال البيد) هى كل ما هنالك، والصحراء رمز للتيه والضياع وقد يكون بهذه الصحراء دروب، ولكن الدروب ليست دائما مخرجا من صحراء التيه، فقد يكون بها من المهالك مالا يكون فى الصحراء إنها (دروب يتحاشى وعرها كل شجاع) ذلك لأن الحياة فى هذا الكون وحتى فى الصحراء تحتاج إلى قانون ينظمها، وبدون هذا القانون ستتحول جحيما لا يطاق.

لقد كان (الجهل) ميزة الإنسان فى هذه الصحراء، والجهل رمز لتأكيد التيه والضياع، ذلك لأن الجهل ظلام يطمس كل العلامات التى يمكن أن يهتدى بها الإنسان إلى الدروب والمسالك النيرة، وليس من شك فى أن الحياة التى يلفها (ظلام الجهل) لا ينتظر منها إلا المتناقضات المفجعة التى تتحول فيها الجرأة على القتل والتنكيل والتعذيب والوأد إلى أعراس يملأها البكاء.

(من ظلام الجهل حيث الوأد عرس والثكالى فيه تبكى بالتياع)

أى ضياع أشنع من أن لا يأمن الرضيع على نفسه، ولا تأمن الأم عليه، هذا الضياع شبيه بضياع حيوان الغاب حيث تنعدم الرحمة، وتنتشر القساوة والغطرسة والتوحش، ويصير النظام الذى يحكم العلاقات بين الناس هو اللانظام، هو الفوضى والاضطراب إنه (نظام الغاب ينسى كل شرع)، وما ذلك إلا نتيجة طبيعية للجهل الذى يعد أم المهلكات (وطباع الجهل تزرى بالطباع)، إذ حيث ينتشر الجهل فثم ينتشر الظلام الذى يطمس علامات النظام والهداية ليفسح المجال للضياع والاقتتال والفتن والصراع.

لهذا الحد نرى الشاعر يقدم صورة للحياة فى غياب النور، والمجتمعات فى غياب القانون، والإنسانية فى غياب النبوة، فيراها الشاعر حياة ضنك وضياع وتيه، حياة ظلم، وخوف، ونكد، ومعنى ذلك أن الحياة على مستوى الأرض فى غياب الهادي شيء مستحيل، ومن هنا يأتي تشوق الشاعر إلى هذا الهادي الذى ينقذ البشرية من هذا الضنك، وتهفو نفسه إلى الرسول الجديد الذى يملك الجرأة على المواجهة، والقدرة على نشر النظام وتحقيق الأمن والطمأنينة، فما مصدر هذا الرسول؟

هنا يتحدد وعى الشاعر بالبعد المكانى، ويعرف أن العلاقة بين الصحراء والسماء علاقة إمداد يهدد انقطاعه بالموت، فكما أن الأرض تتحول (من رمال البيد) إلى (خضر المراعى) بفضل غيث يأتى من السماء فكذلك حياة الناس تحيى بنداء السماء، فالمكان إذن فى تصور الشاعر ليس محدودا ولا مقيدا بما يبصر، وإنما هو ممتد إلى مالا نهاية إنه (المكان العقدى)، فإذا أظلمت الأرض فثم نور يرسل من السماء ليضيئها، فكيف لا يرسل معلم إذا جهل الناس، والجهل صنو الظلام، لا ينقشع إلا بنور:

سطعت شمس الهدى فى ذات يوم	لتنير الساح فى كل البقاع
(أحَدٌ) نادى كحداء بركب	مدلج تاه بِفَيَا فِي الضياع
ومن (الغار) بدا غار وتاج	وجبين ساطع مثل الشعاع
فغدا للوحى والإسلام مهد	حصنته الروح من سم الأفاعى
إنه آوى رسولا للبرايا	لم يعد مأوى ابن آوى والضباع
إنه (أحمد) فى (غار حراء)	أرهف السمع (لجبريل) المطاع

بدأ البعد المكانى يتضح شيئا فشيئا، إن تصور الشاعر للكون والحياة قد تجاوز الوعى المادى للطبيعة إلى الوعى الروحىّ الذى يتفاعل فيه منذ الآن الحسى مع الغيبى، وما يرى بالبصر مع ما يرى بالقلب، وما يدرك بالعقل مع ما يدرك بالبصر، لقد (سطعت شمس الهدى لتنير الساح فى كل البقاع)، وهاهو ذا

(أحد) نادى، أحد هكذا بلفظ أقرب إلى المجهول، (أحد) غير معروف الآن إنه نكرة، تنادى من لا يعرفها، نعم هو صوت من السماء، من عالم آخر لم تعد الصحراء مثله، لكنه ينادي واحدا من أهل الأرض، غير معروف أيضا، يناديه من السماء، من المطلق، إلي المحدود، إلى (الغار)، الذى سرعان ما يتحول بمن فيه إلى (تاج) والتاج رمز السلطان، والاستخلاف فى الأرض، وهو استخلاف وتمكين (ساطع مثل الشعاع).

(أحد) نادى كحداء بركب	مدلج تاه بِفَيَا فيِ الضياع
ومن الغار بدا غار وتاج	وجبين ساطع مثل الشجاع

التجاوب بين المطلق والمحدود بدأ يتجلى، ولكن لا يزال الغموض يكتنف هذه الرؤيا، لأن التجاوب بين النكرات قد لا يعين طبيعة الإدراك الشعرى للكون والحياة، فلابد من التعرف من كثب على المرسل للنداء والمصغى له حتى يكتمل التفاعل بين البعد المادى والبعد الروحى، وعندئذ سيصبح البعد المكانى بعدا واضحا فى رؤيا أحمد معاش الشعرية، ويتجلى ذلك فى الكشف عن تلك النكرات، أحد ينادى، وأحد يصغى، و (غار) :

فغدا للوحى والإسلام مهد	حصنته الروح من سم الأفاعى
إنه آوى رسولا للبرايا	لم يعد مأوى ابن آوى والضباع
إنه (أحمد) فى (غار حراء)	أرهف السمع (لجبريل) المطاع
(أحد) نادى كحداء بركب	مدلج تاه بِفَيَا فيِ الضياع
ومن الغار بدا غار وتاج	وجبين ساطع مثل الشعاع

هكذا تعرف النكرات، وتتجلى العلاقات بين الأرض والسماء، بين الإنسان، ذلك الرمز الذى كان قد تاه فى الصحراء وملك مرسل من السماء ليدل التائه إلى درب النجاة، لقد بدأت ملامح العلاقة ترتسم بين معلومين (أحمد) ابن عبد الله الذى اختير لتقبل (الوحى) و (جبريل) رسول السماء إلى الأرض، ومعلم الإنسان لما يجهل ودليله فى الظلمات الحالكات إلى النور المبين.

لقد تجلت الآن العلاقة بين الإنسان والملائكة وتبين أنها ذات طبيعة سامية،

إنها تقوم على (الوحى) الذى يحول الإنسان إلى رسول للبرايا ليخرجهم من الظلمات إلى النور، ويزيح عنهم رداء الجهل الذى طمس كل معالم إنسانية الإنسان وحوله إلى حيوان مفترس ووحش ضار، لذا صار الغار وقد عرف بعد أن كان نكرة (غار حراء) (يأوى رسولا للبرايا) (ولم يعد مأوى ابن آوى والضباع) وقد يكون من المفيد هنا الإشارة إلى (الضباع) قال الجاحظ معلقا على بيت شعر (وإنما خص الضباع لأنها تنبش القبور، وذلك من فرط طلبها للحوم الناس إذا لم تجدها ظاهرة) وقال (وإذا بقى القتيل بالعراء... فإذا انتفخ القلب فعند ذلك تجىء الضبع فتركبه فتقضى حاجتها ثم تأكله[1]).

وهذا يبين كثافة الدلالة التى تحملها كلمة (الضباع) هنا كرمز للإنسان الجاهلى، فقد يخرج عن الأنس إلى الوحشية، فإذا هو يأكل أخاه الإنسان، بل ينبش قبره طلبا للحمه، وأفظع من ذلك انتهاك الحرمات، حتى حرمات الموتى (فإذا انتفخ.. تجىء الضبع فتركبه فتقضى حاجتها ثم تأكله)، هذا هو الإنسان فى غياب الرسالة السماوية التى تنظم حياته وتعيد له إنسانيته المفقودة.

ومعنى كل ذلك أن (الوحي) هو الذى يحصن عن طريق (الروح) مهد البشرية، ويزكيه من الرجس، ويحقق له الأمن والطمأنينة والسكينة، و (الوحى) هو العنصر الجديد الذى يضاف لعناصر الرؤيا الشعرية وهى تتشكل وتنمو نموا عضويا بديعا فى تصور الشاعر أحمد معاش للكون والحياة، إنه إدراك (للمكان العقدى) إن الحديث عن (الوحي) حديث عن جوهر الإيمان الذى يضىء للشاعر للتعرف على كنه الملكوت، والتعرف ليس له من سبيل غير (القراءة) فى صور الحروف أو صور المخلوقات، وهكذا تبدأ المرحلة الجديدة فى نمو الرؤيا :

سمع الآية (اقرأ) فتلاها	**وهو لم يمسك بلوح أو يراع**
(لست بالقارىء) يا هذا المنادى	**فأنا منذ الصبا ابن المراعى**
وأنا بالجهل والكفر محاط	**ليس حولى غير مناع وناعى**
غير أنى مبحر بالرغم أنى	**فى سفين دون ريح أو شراع**

---

(١) الحيوان ٦ / ٤٥٠ .

الضمير المستتر فى (سمع الآية) يعود إلى المأمور، وهو أيضا ضمير مستتر فى (اقـرأ) وفى (تلاها) وفى (لـم يمسك) وهو الظاهر فى (لـست بقـارىء) ضـمـيـر واحـد يحيل على مأمور واحـد بالقـراءة هو المعنى هنا بالتـعلم من أجل إرشـاد الإنسـان الجـهـول، إنه مـحـمـد ﷺ، ذلك النور كـان (بالجـهل والكفـر محاطا)، غير أنه اليوم أمر بالقراءة (فتلاها) وتبدأ المعجزة التى تحيل إلى جديد فى الرؤيا يضاف إلى العناصر السابقة ليدل على الإيمان الذى يضىء.

والضـمـيـر (أنا) الظاهر الذى تكرر هكذا بصيـغـة المتكلم فى قـوله (أنا بالجـهل والكفـر مـحـاط) وقـوله : (أنا منذ الصـبـا ابن المراعى) وقـوله : (غـيـر أنى مبحر بالرغم أنى) تشير إلى لحظات تفاعل بين الماضى والحاضر، بين مـاض (من ظلام الجهل) و (نظام الغاب) وحاضر يدعى فيه الإنسان إلى التعلم بصيغة أمر (اقرأ) وصيغة الأمر كدلالة زمانية تعني طلب حصول فعل القراءة، كما تعنى أن الهروب منها شيء يكاد يكون مستحيلا، لاسيما إذا كان مصدر الأمر عظيما يخشى ويقدر حق قدره. إن الضمير هنا يتكرر ليؤكد واقعا قد كان، وليستدعي زمانا تلك صورته، وهو زمان يرتبط بالمأمور كما يرتبط بالمكان وما يحيط المكان والحياة التى كان الإنسان يعيشها.

الزمان حين يستدعى بهذه الصورة يفيد المقارنة، والمقارنة سبيل لاتخاذ القرار بعد تبلور الإرادة.

غـيـر أنى مـبـحـر بالرغم أنى — **فى سـفـين دون ريح أو شـراع**
أبهرته الآي من جـبـريل تترى — **فـبـدت حـيـرته قبل انصـيـاع**
أرهق الجسم فلم يصمد لعبء — **كان واقع الأمر فوق المستطاع**
عصفت بالجسم حمى وارتعاش — **وهو صلب العود مفتول الذراع**
فأتى يفشي لأهل البيت سرا — **وهو لا يخشى على السر المذاع**

العبء ثقيل غير أن الإرادة قد تبلورت لتبعث على الفعل حتى ولو كانت العدة ليست جاهزة بعد، لذلك قرر : (غير أنى مبحر بالرغم أنى فى سفين دون

ريح أو شراع)، لقد (أبهرته الآى من جبريل تترى) فكانت بمثابة منبه قوي ودافع عظيم إلى الحركة والإنصياع للأمر، حتى ولو كان (فوق المستطاع) لأن الإرادة إذا تبلورت، والإيمان إذا قوى يسهلان الصعب .

صحيح أن (الجسم) قد لا يصمد لعبء، (الحمى) قد تعصف به، ولكن فى عالم (الروح) ليست الأجسام سوى أعراض تتبدل وتتغير وتقوى أحيانا وتضعف أخرى ولكن فى النهاية ستحيا بفضل الروح التى من شأنها أن تقذف الطاقة الحقيقية فى الأجسام، ومعناه أن الضعف الذى ينال الأجسام ليس إلا صورة عرضية سرعان ما تزول تاركة المجال رحبا للجوهر الروحى .

زملونى . . زملونى ثم أغضى	**والحجى حيران بادى الارتياع**
إنه (محمد) المحمود وحي	**إنه صوت خليق بالسماع**
إنه الناموس والروح تجلى	**يأمر الناس جميعا باتباع**
إنه عبء الرسالات تبدى	**إنها (الثورة) تدعو للصراع**
إنه الإسلام قد جاء يغذي	**بالهدايات ملايين الجياع**

هذا هو الطبيعى فى حياة الإنسان، ضعف وحيرة أمام الجسام من الأمور، ثم تأمل فإدراك فإرادة فانبعاث فثورة لإحقاق الحق وإبطال الباطل، فبعد أن طلب فى ضعف أن يزمل ويغطى ويدثر، « زملونى . . زملونى » بهذا التكرار الذى يفيد التأكيد، يدرك أن الذى يتزمل بسببه إنما هو الغطاء الحقيقى الذى يستر الإنسان، ومن ثم يصبح هو الخليق بالطلب :

إنه يا «أحمد» المحمود وحي	**إنه صوت خليق بالسماع**

هذا هو الطبيعى فى حياة الإنسان، وهذا هو الجديد فى رؤيا الشاعر، جانب مهم من جوانب النفس الإنسانية التى يعتورها الضعف والقوة، وإدراك لطبيعة البشر فى تقبل الأمور العظيمة فقد ورد أن الرسول ﷺ، وهو من هو قال « جاءنى جبريل وأنا نائم بنمط من ديباج فيه كتاب فقال : اقرأ . قال : قلت ما أنا بقارىء »، قال فغتنى به أى ضغطنى، حتى ظننت أنه الموت)، وذكر سيد قطب

أنه (قد فتر الوحى مدة عن النبى ﷺ إلى أن كان بالجبل مرة أخرى فنظر فإذا جبريل فأدركته منه رجفة، حتى جثى وهوى إلى الأرض، وانطلق إلى أهله يرتجف يقول: (زملونى دثرونى) ففعلوا وظل يرتجف مما به من روع وإذا جبريل يناديه: (يا أيها المزمل)[1].

ثم هناك جانب آخر جديد فى الرؤيا الشعرية التى - كما قلت - تنمو نموا عضويا ومنطقيا بين يدي الشاعر فى هذه القصيدة ألا وهو الدور الذى تنهض به الرسالة المحمدية، هذه الرسالة الثقيلة التى لا يقوى على حملها إلا أولو العزم من الرسل، الرسالة التى جاءت لتختم (عبء الرسالات)، هذا الدور الثقيل إنما كان بهذه الكثافة من العبء لأنه (جاء يغذى بالهدايات ملايين الجياع)

الحياة في تلك الصحراء القاحلة كانت جوعا وعريا، جوع فى الأرواح، وجوع فى البطون، وذلك الجوع بمظهريه هو الذى قدمته الرؤيا في مطلع القصيدة (ظلال الجهل حيث الوأد عرس).

الجهل بعده رمزا للفراغ الروحى كان سببا فى ذلك التعليل الأبله للمشكلة الاقتصادية (ملايين الجياع) الذين ظنوا أن الحل الإقتصادى يَكْمُنُ فى إزهاق الأرواح (الوأد) بغير ذنب ﴿ **وَإِذَا الْمَوْءودَةُ سُئِلَتْ * بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ** ﴾ والقرآن الكريم يوضح هذا التعليل الأبله فى آيتين الأولى هى: ﴿ **وَلا تَقْتُلُوا أَوْلادَكُمْ خَشْيَةَ إِمْلاقٍ نَّحْنُ نَرْزُقُهُمْ وَإِيَّاكُمْ إِنَّ قَتْلَهُمْ كَانَ خِطْئًا كَبِيرًا** ﴾، وهذه تبين أن قتل الأولاد خشية الوقوع فى الفقر إنما هو عمل خاطىء، (كان خطئا كبيرا)، أى أن هذا التعليل نتيجة من نتائج الحمق الذى كان الجاهليون يعيشونه، إذ يعللون الأشياء بغير أسبابها الحقيقية، والآية الثانية هى قوله تعالى: ﴿ **وَلا تَقْتُلُوا أَوْلادَكُم مِّنْ إِمْلاقٍ نَّحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ** ﴾، فهذه تشير إلى تعليل آخر يختلف بعض الاختلاف عن الأول، فهؤلاء صنف آخر يقتلون أبناءهم بسبب وقوعهم فى الفقر، أما الصنف الأول فيقتلون أبناءهم خشية الوقوع فيه، ولكن الصنفين

---

(١) فى ظلال القرآن ٦ / ٣٧٤٢ .

يلتقيان في شيء واحد هو التعليل الخاطيء للمشكلة الاقتصادية من جهة نظر الإيمان، فالرازق هو الله، وهو قادر على رزق الصغار كما يرزق الكبار (نحن نرزقكم وإياهم) وإذن فالقتل ليس حلا للمشكلة إنما الحل يكمن أساسا في أن تتغير النظرة إلى الكون والحياة ليدرك الزارع الحقيقي فيقصد في طلب الرزق، يقول المولى تبارك وتعالى: ﴿**أَفَرَأَيْتُم مَّا تَحْرُثُونَ * أَأَنتُم تَزْرَعُونَهُ أَمْ نَحْنُ الزَّارِعُونَ * لَوْ نَشَاءُ لَجَعَلْنَاهُ حُطَامًا فَظَلْتُمْ تَفَكَّهُونَ * إِنَّا لَمُغْرَمُونَ * بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ**﴾، هذا هو التعليل الحقيقي لأزمة الإنسان الاقتصادية (الحرمان) يأتي أساسا من (الزارع) الرزاق لا من الأفواه التي تستهلك.

هذه هي الحقيقة التي غابت عن الناس في جاهليتهم، حقيقة أن الغذاء مرتبط بإسلام الإنسان نفسه إلى الله، الذي به تتم التغذية الروحية والبطنية:

إنه الإسلام قد جاء يغذي بالهدايات ملايين الجياع

هذا الفهم للمشكلة الاقتصادية مرتبطة بالمشكلة الروحية هو الجانب الجديد في بيان طبيعة الرؤيا الشعرية عند أحمد بن الطيب معاش.

ولكن هذا الرزاق لملايين الجياع لم يرد اسمه مباشرة في الأبيات السابقة، وإن فهم أنه المقصود، وكأني بالرؤيا تسمو بنا من الأرض إلى السماء بشيء من التدرج الذي يقدم الأسباب ليمهد للنتائج، لذا تأتي هنا (اليقين) الذي يبلور الإرادة، فتصبح التضحية بالنفس من أجل الحق أمرا هينا:

إيقن (المبعوث) أن الأمر حق فدعا للدين من بعد انقطاع

حمل العبء ونادى لجهاد في سبيل الله رغم الانصداع

هنا يبرز العنصر الأساس في الرؤيا الشعرية (الله) الذي به كان كل شيء، وبغيره تصبح الحياة صحراء ليس فيها ماء ولا شجر، وهنا يتجلى الفعل الجديد على مستوى خط القصيدة، والإدراك الجديد على مستوى الرؤيا، إدراك للمكان العقائدي وقد اتسع ليشمل الإيمان بالله»:

حمل العبء ونادى بالجهاد في سبيل الله...»

محمد رسول الله ﷺ يحمل العبء - بعد معرفة اليقين - وينادى بالجهاد في سبيل الخالق، فى سبيل الرازق، فى «سبيل الله»، حمل عبء الكفاح والجهاد فى ميدان الضمير البشرى الغارق فى أوهام الجاهلية وتصوراتها، المثقل بأثقال الأرض وجوانبها، المكبل بأوهاق الشهوات وأغلالها حتى إذا خلص هذا الضمير فى بعض صحواته مما يثقله من ركام الجاهلية والحياة الأرضية بدأ معركة أخرى فى ميدان آخر».

من الطبيعى أن يحتاج الإنسان فى تكلفه بأعباء معينة، ورسالة ما، والإسلام يعرض الأشياء والأفعال عرضا طبيعيا ينسجم مع طبائع الناس والأشياء فى الكون، ومن ثم كان لا بد من معاونين ومناصرين، ولابد من الأخذ بكل الأسباب التى تسهم فى إنجاح الدعوة الجديدة وهنا تثرى الرؤيا الشعرية بجديد:

هب للنصرة «صديق» صدوق ... وحبا النجدة خلال التلاع

خشي «الصحب» على «أحمد» شرا ... من ضحايا عهد أيام الضياع

خشي الصحب «قريشا» فأسروا ... هجرة الأهل وهبوا للقراع

«يثرب» نادت فلبى الركب صوتا ... مثل صوت الحق نادى كل داع

يا «أبا بكر» على الله اتكلنا ... فلنهاجر «مكة» دون وداع

فلنا إن شاءت الأقدار وعود ... سوف ينسينا تباريح الصراع

يا «على» دونك «المخدع» بعدي ... واحذر المكروه من أهل الخداع

واصطبر حتى يجيء الصباح يفشي ... سرنا واهجر فللهجر دواعي

«واهجر فللهجرة دواعى»، لكل شيء سبب، هذه هى الرؤيا الإسلامية التى تدرك الأشياء والناس والأفعال فى علاقات «واقعية»، نعم هذا «المبعوث» رسول من عند الله، وأن الله قادرعلى نصرته لكن الحياة، لا تكون حياة إلا بالأخذ بالأسباب كلها؛ الهجرة لتكون النفوس تكوينا أعمق، والهجرة لإعداد العدة، والهجرة لجمع حماة الرسالة على صعيد واحد ليتكون منهم المجتمع الإسلامى النموذج[1].

---

(١) فى ظلال القرآن: ٣٧٤٢.

يلتقيان فى شيء واحد هو التعليل الخاطيء للمشكلة الاقتصادية من جهة نظر الإيمان، فالرزاق هو الله، وهو قادر على رزق الصغار كما يرزق الكبار (نحن نرزقكم وإياهم) وإذن فالقتل ليس حلا للمشكلة إنما الحل يكمن أساسا فى أن تتغير النظرة إلى الكون والحياة ليدرك الزارع الحقيقى فيقصد فى طلب الرزق، يقول المولى تبارك وتعالى: ﴿ **أَفَرَأَيْتُم مَّا تَحْرُثُونَ * أَأَنتُمْ تَزْرَعُونَهُ أَمْ نَحْنُ الزَّارِعُونَ * لَوْ نَشَاءُ لَجَعَلْنَاهُ حُطَامًا فَظَلْتُمْ تَفَكَّهُونَ * إِنَّا لَمُغْرَمُونَ * بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ** ﴾، هذا هو التعليل الحقيقى لأزمة الإنسان الاقتصادية (الحرمان) يأتى أساسا من (الزارع) الرزاق لا من الأفواه التى تستهلك.

هذه هى الحقيقة التى غابت عن الناس فى جاهليتهم، حقيقة أن الغذاء مرتبط بإسلام الإنسان نفسه إلى الله، الذى به تتم التغذية الروحية والبطنية:

إنه الإسلام قد جاء يغذى بالهدايات ملايين الجياع

هذا الفهم للمشكلة الاقتصادية مرتبطة بالمشكلة الروحية هو الجانب الجديد فى بيان طبيعة الرؤيا الشعرية عند أحمد بن الطيب معاش.

ولكن هذا الرزاق لملايين الجياع لم يرد اسمه مباشرة فى الأبيات السابقة، وإن فهم أنه المقصود، وكأنى بالرؤيا تسمو بنا من الأرض إلى السماء بشيء من التدرج الذى يقدم الأسباب ليمهد للنتائج، لذا تأتى هنا (اليقين) الذى يبلور الإرادة، فتصبح التضحية بالنفس من أجل الحق أمرا هينا:

إيقن (المبعوث) أن الأمر حق فدعا للدين من بعد انقطاع
حمل العبء ونادى لجهاد فى سبيل الله رغم الانصداع

هنا يبرز العنصر الأساس فى الرؤيا الشعرية (الله) الذى به كان كل شيء، وبغيره تصبح الحياة صحراء ليس فيها ماء ولا شجر، وهنا يتجلى الفعل الجديد على مستوى خط القصيدة، والإدراك الجديد على مستوى الرؤيا، إدراك للمكان العقائدى وقد اتسع ليشمل الإيمان بالله»:

حمل العبء ونادى بالجهاد فى سبيل الله...»

محمد رسول الله ﷺ يحمل العبء – بعد معرفة اليقين – وينادى بالجهاد في سبيل الخالق، في سبيل الرازق، في « سبيل الله »، حمل عبء الكفاح والجهاد في ميدان الضمير البشرى الغارق في أوهام الجاهلية وتصوراتها، المثقل بأثقال الأرض وجوانبها، المكبل بأوهاق الشهوات وأغلالها حتى إذا خلص هذا الضمير في بعض صحواته مما يثقله من ركام الجاهلية والحياة الأرضية بدأ معركة أخرى في ميدان آخر » .

من الطبيعي أن يحتاج الإنسان في تكلفه بأعباء معينة، ورسالة ما، والإسلام يعرض الأشياء والأفعال عرضا طبيعيا ينسجم مع طبائع الناس والأشياء في الكون، ومن ثم كان لا بد من معاونين ومناصرين، ولابد من الأخذ بكل الأسباب التي تسهم في إنجاح الدعوة الجديدة وهنا تثرى الرؤيا الشعرية بجديد :

هب للنصرة «صديق» صدوق وحبا النجدة خلال التلاع

خشي «الصحب» على «أحمد» شرا من ضحايا عهد أيام الضياع

خشي الصحب «قريشا» فأسروا هجرة الأهل وهبوا للقراع

«يثرب» نادت فلبى الركب صوتا مثل صوت الحق نادى كل داع

يا «أبا بكر» على الله اتكلنا فلنهاجر «مكة» دون وداع

فلنا إن شاءت الأقدار عود سوف ينسينا تباريح الصراع

يا «على» دونك «المخدع» بعدي واحذر المكروه من أهل الخداع

واصطبر حتى يجيء الصباح يفشي سرنا واهجر فللهجر دواعي

« واهجر فللهجرة دواعى »، لكل شيء سبب، هذه هى الرؤيا الإسلامية التى تدرك الأشياء والناس والأفعال فى علاقات « واقعية »، نعم هذا « المبعوث » رسول من عند الله، وأن الله قادرعلى نصرته لكن الحياة، لا تكون حياة إلا بالأخذ بالأسباب كلها؛ الهجرة لتكون النفوس تكوينا أعمق، والهجرة لإعداد العدة، والهجرة لجمع حماة الرسالة على صعيد واحد ليتكون منهم المجتمع الإسلامى النموذج[١] .

(١) فى ظلال القرآن : ٣٧٤٢ .

هكذا الحياة، وهكذا المواقف؛ تفكير، . وحيرة، تردد، ثم تبلور الإرادة فإنجاز الفعل إن سلبا أو إيجابا:

ومضى الجمع إلى «يثرب» يحدو لدى الضعف بصيص من شعاع
هربوا بالدين بصـــدر يتلظى خشية المكروه من أيدى الرعاع
هربوا كنزا بقلب كم تمنى من بنى العمِّ رماحا للدفاع

تبلورت الإدارة، وانتصر حب الله على حب التراب، فلابد – مبدئيا – من أن يهربوا بدينهم، بالكنز الحقيقى الذى طالما انتظروه فى «رمال البيد» حيث التقاتل والوأد، «مضى الجمع إلى يثرب» فهل لهم عهد من أهل يثرب؟ هل سيسمحون لهم بالنشاط العقائدى والاجتماعى على الأقل؟ على أية حال هؤلاء مسلمون، والمسلم لا يقنط من رحمة الله فلا عجب مرة أخرى أن رأى الشاعر أن الجمع (يحدوه لدى الضعف بصيص من شعاع)!!

هاهو شعاع الأمل بدأ يسطع، ويظهر – بدل أبناء العم الذين خلفوا بمكة – (الأنصارُ)، ولهذه الكلمة فى مثل هذه الظروف مالها من قوة، إنه انتقال من طمع فى الإيواء إلى المناصرة، أي تبني الموقف الإسلامى والدفاع عنه بالنفس والنفيس:

ومن (الأنصار) هبت نسمات رحبت قبل (هنيهات الوداع)
ومن الخيمة قد نادى (بلال) فتهاوت للندا كل القلاع
وعلى الناقة تسعى دون رسن أقبل الساعى على خير المساعى
من (قباء) صعدت صيحة حق فأصاخ الكون للصوت الشجاع
عجبا يرهب من أعزل فرد مربط الخيل وآجام السباع

لقد تحقق الأمل، وظهر «الأنصار» و «هبت نسمات رحبت»، هكذا بالفعل الماضى «هب ورحب»، والفعل الماضى فى مثل هذه التراكيب لا يعنى مضى الزمان الذى حدث فيه الفعل إنما يعنى التبشير بالترحيب، ذلك لأن القرائن تفيد منع حدوث الفعل قبل ذلك الوقت إن المعنى يصبح كما يلى: «من

الأنصار هبت نسمات رحبت قبل وقت الترحال »، إن الدلالة الزمنية هنا تعين زمن المستقبل مما يدل على أن الفعلين « هب ورحب » ماضيان - كما يقول النحاة - لفظا دون معنى.

وهذا الإدراك الذى يتجاوب فيه الماضى مع المستقبل والحاضر، مرجعه إلى الأمل، أو قل إنه جانب من جوانب الرؤية الإسلامية التى تطمح دائما إلى مستقبل أفضل، ويؤكد ذلك الصيغ الفعلية والدلالات التى تفهم من التراكيب التى تأتى بعد ذلك مثل « نادى بلال فتهاوت كل القلاع » فتهاوى القلاع لم يحدث بالنسبة لنداء بلال واقعيا إلا بعد زمن طويل، ولكنه كان فى رؤية الشاعر بمثابة شيء قد وقع، وهذا مثله مثل قول الله تعالى: ﴿ **أَتَىٰ أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ** ﴾ ». وسنعود لهذا الأمر لنزيده إيضاحا فى الحديث عن « البعد الزمانى » إنما ألجأتنا إليه هنا الضرورة لبيان عنصر من عناصر الرؤيا الإسلامية فى شعر معاش.

« الناقة تسعى دون رسن »، إنه بداية الحرية، لأن « الرسن » قيد يستخدم لتقييد حرية « المرسون »، لكن الناقة التى قد فرض عليها الرسن مدة طويلة قد تحررت فهى الآن « تسعى دون رسن »، لقد وجدت فى يثرب النصر المؤزر والحرية المطلقة، وحرية الناقة تؤول إلى تحرر راكب الناقة وهو المقصود أصلا! ألم يكن الرسول ﷺ هو الذى قال للأنصار وهم يتسابقون للخير ويتنافسون لنيل شرف إيواء الرسول: « خلو سبيلها فإنها مأمورة؟ » فخلوا سبيلها فانطلقت حتى إذا أتت دار بنى مالك بن الجار، بركت »[١] وفى الموضع الذى بركت أمر الرسول ﷺ » أن يبنى مسجد »[٢]!؟

هذه الحرية المطلقة التى تعدت تحرر الإنسان إلى تحرر الحيوان كانت ذات دلالة كبيرة، لأنها ترتبط بتحرر الفعل وتحرر الكلمة لذا بنى المسجد و « ونادى بلال »، من مبرك الناقة بالضبط صاح:

---

(١) (٢) ابن هشام: السيرة النبوية ح٢/ص١٤٠ - ١٤١.

«من «قباء» صعدت صيحة حق فأصاخ الكون للصوت الشجاع»

«الصيحة» شيء آخر أقوى من النداء، الصيحة تحمل من الكثافة الانفعالية ما لم يحمله «النداء» إنها دليل التحرر لكلمة الحق التى بات الكون كله يصغى إليه ولو أن هذا الإصغاء من باب تداخل الأزمنة لأنه يدخل فى «الأمل» والرؤية المستقبلية للشاعر المسلم.

هاهى الهجرة قد تحققت، فنجحت الرحلة وتم الأمل واستقبل الساعى على خير المساعى، ولكن ماذا يأتى بعد ذلك؟

يتهاوى صنم «اللات» ويمسى صنم «العزى» بلا أمر مطاع

و«مناة» تفقد العرش وتغدو دون اتباع و«وقف» ومتاع

واستوى للحق فى صرح فوق أنقاض من الظلم المشاع

«اللات» صنم من أصنام تعبد بالطائف، و«العزى» صنم على هيئة شجر عليها بناء وأستار بين مكة والطائف، و«مناة» صنم بين مكة والمدينة، والأول يعبده أهل الطائف وهم ثقيف ومن تابعها، والثانى كانت قريش تعظمه وإليه إشارة أبى سفيان يوم قال «لنا العزى ولا عزى لكم» والثالث كانت تعظمه خزاعة والخزرج والأوس ويهلون منها للحج إلى الكعبة، وكانت بالجزيرة كثير من هذه المعبودات تعظمها القبائل المختلفة ولكن هذه الثلاث كانت أعظمها[1].

هذه الأصنام إذن كانت موزعة فى الجزيرة العربية، ولم تكن بالمدينة، وإذن فإنها لم تهو إلا على سبيل الرؤية المستقبلية التفاؤلية الإيمانية، وهى بعد ذلك تحدد تخيليا – من جديد – «البعد المكانى»، كما تقرر «البعد الزمانى» «للفعل الإسلامى، هذا الفعل الجرىء قد تحول من الدفاع إلى الهجوم، فإذا الأصنام تسقط، وبسقوط الأصنام تسقط الإمارات الكاذبة والسيادة المفتراة، لأن الفعل يقضى بأن يسقط العابد قبل المعبود وهكذا تسقط زعامة ثقيف وقريش وخزاعة والأوس والخزرج قبل أن:

(١) سيد قطب: فى ظلال القرآن ج٦ ص٣٤٠٨.

يتــهــاوى صنـم اللات وعــسـى ** **صنـم العــــزى بلا أمــــر مطاع

ومنـاة تفــقــد العــرش وتغــدو ** **دون أتبـــاع و«وقف» ومــتـــاع

تسقط السيادة الكاذبة وتسقط العقائد الفاسدة ليستوى الحق، وتعلو كلمة الله ويعبد المعبود بحق، وعندئذ ينتشر العدل ويهزم الظلم والظالمون.

واستوى الحق فى الآفاق صرح ** **فوق أنقاض من الظلم المشاع

وكلمة «الآفاق» تحدد هنا الدلالة النهائية للبعد المكانى فى الرؤيا الشعرية، إذ صار المكان غير محدد بل أصبح مطلقا إنه «الآفاق» التى لا حد لحجمها.

وهنا تأتى النهاية الطبيعية للرحلة الزمانية لهذه الرؤية لتنسجم مع نهاية الحدث التاريخى «الهجرة» وهو موضوع القصيدة، ونهاية البنية اللغوية التى شكل بها النص، أى النهاية الكاملة للعالم المتخيل:

ومن الأنصار جاء النصر يسعى ** **نحو من أقبل من «مكة» ساعى

من بنى النجــار هبت تتـغنى ** **فتيات الحى تشجى كل واعى

طـلـع البــــــدر عليـنـا ** **مـن ثـنـيــــــات الـوداع

وجـب الـشـكـر علـيـنـا ** **مـــــا دعــــــا لله داع

أيـهـــا المبــعـــوث فــينا ** **جـــئـت بـالأمـــــر المطاع

جـــئـت شـــرفت المدينة ** **مـــرحـــبـــا يا خــيــر داع

وهنا ولثاني مرة فى رؤية الشاعر يظهر الفعل النسائى، مجسما فى أمر ينسجم مع طبيعة الحياة بقولها وفعلها فالشاعر يرى «فتيات» من بنى النجار هبت تتغنى، ولا عجب فإن المرأة للحى، لا لغيره من الأماكن التى قد تشقى فيها بلا فائدة ترجى، إنهن «فتيات لحى تشجى كل واعى». بل إن الفعل الذى قامت به الفتيات يأتى هنا فى موضعه الأخص الذى يشكل مع فعل الصحابة والمهاجرين وحدة عضوية مكتملة البناء، إذ أن الرؤيا كانت باستمرار تطمح إلى هذه اللحظة التى تكمل فيها رحلة الهجرة والدعوة إلى الله بالنجاح، وليس

وليس القصد كذلك إلى « زمن السرد » أى الزمن الذى يتم فيه النص، ولا « زمن الفعل» وهو الزمن الذى تمت فيه التجربة أو حدث فيه الحدث تاريخيا، بله « زمن النص» الذى يشكل العلاقة بين زمن الفعل « وزمن السرد »[١]، وهى الأزمنة التى اعتمدها كمال أبو ديب فى « الرؤى المقنعة »، وإن كانت هذه الأزمنة كوسائل لا مفر من استخدامها.

فما هو البعد الزمنى المقصود فى هذه الدراسة إذن؟ إنه « البعد الزمانى العقدى »، وهو بعد يكمل « البعد المكانى العقدى »، ويتوحد معه فى الرؤيا الإسلامية، والحق أنه بدون هذين البعدين لا يمكن أن ندرك الرؤيا الإسلامية، لأنهما من أهم خصائصها، « الزمان العقدى » هو الذى يفرق بين المؤمن والملحد، بين الأديب الذى يرى الحياة الآخرة امتدادا طبيعيا للحياة الأولى، ومتوقفة فى طبيعتها عليها، وبين الأديب الذى يرى الحياة الدنيا هى وحدها الحياة وأن زمانها هو الوحيد وهو نهائى تضع نقطه النهائية الموت، فالزمان العقدى تمييز بين رؤيا محددة فانية ونهائية وبين رؤيا مطلقة وخالدة ليس فيها إلا جسر انتقال ولحظة عبور، وقد عبر عنها الشاعر العملاق أبو العلاء المعرى بقوله:

خلق الناس للبقاء، فظلت　　أمة يحسبونهم للنفاد
إنما ينقلون من دار أعما　　ل إلى دار شقوة، أورشاد
ضجعة الموت رقدة يستريح ال　　جسم فيها، والعيش مثل السهاد[٢]

فالشاعر فى هذه الأبيات يجسم رؤياه الزمنية العقدية، ويبين فى غير مواربة أوشك أن الناس قد خلقوا للخلود « خلق الناس للبقاء» والبقاء بقاء الإنسانية بعد مفارقتها الجسد[٣] وينقد الرؤيا الإلحادية التى ترى أن الإنسان فى بعده الزمانى فان، فهؤلاء يظنون – وبعض الظن إثم – إن الإنسان خلق للنفاد والفناء « فضلت أمة يحسبونهم للنفاد »، وفى الرؤيا الإسلامية – دائما – يتوحد الزمانى والمكانى، لأن الانتقال الزمانى يفرض الانتقال إلى مكان آخر هو دار الخلود:

---

(١) كمال أبو ديب الرؤى المقنعة. ص ٦٠٦ – ٦٠٧.
(٢) سقط الزند ص٨.　　(٣) انظر هامش سقط الزند ص٨.

إنما ينقلون من دار أعما   ل إلى دار شقوة أورشاد

فكما أن هناك زمانين متداخلين تربط بينهما لحظة الموت فكذلك يوجد مكانان مترابطان وداران متجاورتان هما «دار أعمال» و«دار شقوة أورشاد» والناس بينهما «ينقلون».

وليس من شك أن هذه الرؤيا تختلف اختلافا جذريا عن التى ترى أن الزمان محدود بالموت وأن لا دار غير دار الدنيا، كما يتجلى فى كثير من أشعار الملحدين، واقرأ إن شئت هذه الأبيات للشاعر صلاح عبدالصبور من قصيدته «الحرية والموت»:

«وقيل لكم:
بأن حياتكم جسر، وأن بقاءكم مسطور
خطى تخطى بميقات إلى دار ببابين
نطوف بها كومض شعاعة العين
وأن العاقل المبرر من يحيا بلا زاد
ليجمع زاد رحلته
لأن وراء هذه الدار فيما قد رواه الناس
شطوطا طاميات موجها ديجور
ولولا سيف نور شق ظلامها
وملاح على مركب
يقول لمن أحث الخطو فى دهليزها
أركب!
ولولا ومض مصباح يلوح لمقلة الملاح
لضل الركب فى التيه سنين مئين
أقول لكم بأن الزيف قد يقتات بالفطنة

وليس القصد كذلك إلى « زمن السرد » أى الزمن الذى يتم فيه النص، ولا « زمن الفعل » وهو الزمن الذى تمت فيه التجربة أو حدث فيه الحدث تاريخيا، بله « زمن النص » الذى يشكل العلاقة بين زمن الفعل « وزمن السرد »[١]، وهى الأزمنة التى اعتمدها كمال أبو ديب فى « الرؤى المقنعة »، وإن كانت هذه الأزمنة كوسائل لا مفر من استخدامها.

فما هو البعد الزمنى المقصود فى هذه الدراسة إذن؟ إنه « البعد الزمانى العقدى »، وهو بعد يكمل « البعد المكانى العقدى »، ويتوحد معه فى الرؤيا الإسلامية، والحق أنه بدون هذين البعدين لا يمكن أن ندرك الرؤيا الإسلامية، لأنهما من أهم خصائصها، « الزمان العقدى » هو الذى يفرق بين المؤمن والملحد، بين الأديب الذى يرى الحياة الآخرة امتدادا طبيعيا للحياة الأولى، ومتوقفة فى طبيعتها عليها، وبين الأديب الذى يرى الحياة الدنيا هى وحدها الحياة وأن زمانها هو الوحيد وهو نهائى تضع نقطه النهائية الموت، فالزمان العقدى تمييز بين رؤيا محددة فانية ونهائية وبين رؤيا مطلقة وخالدة ليس فيها إلا جسر انتقال ولحظة عبور، وقد عبر عنها الشاعر العملاق أبو العلاء المعرى بقوله:

خلق الناس للبقاء، فظلت　　أمة يحسبونهم للنفاد

إنما ينقلون من دار أعمال إلى دار شقوة، أورشاد

ضجعة الموت رقدة يستريح ال　　جسم فيها، والعيش مثل السهاد[٢]

فالشاعر فى هذه الأبيات يجسم رؤياه الزمنية العقدية، ويبين فى غير مواربة أوشك أن الناس قد خلقوا للخلود « خلق الناس للبقاء » والبقاء بقاء الإنسانية بعد مفارقتها الجسد[٣] وينقد الرؤيا الإلحادية التى ترى أن الإنسان فى بعده الزمانى فان، فهؤلاء يظنون – وبعض الظن إثم – إن الإنسان خلق للنفاد والفناء « فضلت أمة يحسبونهم للنفاد »، وفى الرؤيا الإسلامية – دائما – يتوحد الزمانى والمكانى، لأن الانتقال الزمانى يفرض الانتقال إلى مكان آخر هو دار الخلود:

---

(١) كمال أبو ديب الرؤى المقنعة. ص ٦٠٦ – ٦٠٧.

(٢) سقط الزند ص٨.　　(٣) انظر هامش سقط الزند ص٨.

إنما ينقلون من دار أعما ل إلى دار شـقوة أورشـاد

فكما أن هناك زمانين متداخلين تربط بينهما لحظة الموت فكذلك يوجد مكانان مترابطان وداران متجاورتان هما « دار أعمال » و« دار شقوة أورشاد » والناس بينهما « ينقلون ».

وليس من شك أن هذه الرؤيا تختلف اختلافا جذريا عن التى ترى أن الزمان محدود بالموت وأن لا دار غير دار الدنيا، كما يتجلى فى كثير من أشعار الملحدين، واقرأ إن شئت هذه الأبيات للشاعر صلاح عبدالصبور من قصيدته « الحرية والموت » :

« وقيل لكم :
بأن حياتكم جسر ، وأن بقاءكم مسطور
خطى تخطى بميقات إلى دار ببابين
نطوف بها كومض شعاعة العين
وأن العاقل المبرر من يحيا بلا زاد
ليجمع زاد رحلته
لأن وراء هذه الدار فيما قد رواه الناس
شطوطا طاميات موجها ديجور
ولولا سيف نور شق ظلامها
وملاح على مركب
يقول لمن أحث الخطو فى دهليزها
أركب !
ولولا ومض مصباح يلوح لمقلة الملاح
لضل الركب فى التيه سنين مئين
أقول لكم بأن الزيف قد يقتات بالفطنة

وسقط القول قد يعلو بأجنحة من الترديد

أقول لكم بأن الكون ما كان

وما ندرى بأن سيكون

وأن الليل والصبح قصارانا

ورحلة شط دنيانا[١].

هذه الأبيات تبدو فى قسمها الأول كما لو أن الشاعر كتبها معارضة على رؤيا أبى العلاء المعرى وإدراكه للزمان بالشكل الذى رأيناه، فالنص إبطال لرؤيا زمنية وهدم لها من أجل إقامة بديل لهذه الرؤيا هى رؤياه هو للزمان والمكان، وقد تجلت رؤياه هو فى القسم الثانى من هذا النص الذى نحن بصدد الحديث عنه.

إن الشاعر يرفض «الانتقال» قيل لكم بأن حياتكم جسر» ويرفض «الخلود» وأن بقاءكم مسطر، ويرفض دار الآخرة ببابيها، الجنة والنار، أو بتعبير المعرى «دار شقوة أو رشاد» «خطى تخطى بميقات إلى دار ببابين».. يرفض كل ذلك ليثبت رؤيته هو التى لا تؤمن إلا بما هو موجود على مستوى الإدراك الحسى مكانا وزمانا، فمن حيث المكان – فى اعتقاده – ليس من شىء غير المحسوس لذا ينصح القراء بقوله:

«أقول لكم: بأن الكون ما كان

وما ندرى بأن سيكون»

ومن حيث البعد الزمانى ليس إلا الجديدان الليل والنهار:

«وأن الليل والصبح قصارانا

ورحلة شط دنيانا»

وهذا الإدراك الزمانى هو الإدراك الإلحادى فى كل زمان وقد عبر القرآن الكريم عن هذه الرؤية الباطلة فقال:

---

(١) ديوان صلاح عبدالصبور ص ١٦٧ – ١٦٨.

﴿ وَقَالُوا مَا هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلاَّ الدَّهْرُ ﴾ [الجاثية: ٢٤].

البعد الزمانى الذى نقصد دراسته إذن هو هذا «الزمن العقدى»، وليست بقية الأزمنة المذكورة سلفا كزمن السرد وزمن النص، والزمن اللغوى فى هذه الدراسة سوى وسائل تستغل عند الحاجة الملحة فى بيان الرؤيا الزمنية أى «الزمن العقدى».

لقد ذكرنا أن موضوع قصيدة «شيء عن الهجرة» للشاعر أحمد معاش هو «الهجرة» والهجرة حدث تاريخى فى حياة الإنسان الدينية، إنه بمثابة شمس سطعت:

سطعت شمس الهدى فى ذات اليوم لتنير الساح فى كل البقاع

ففى هذا البيت دلالات زمانية ثلاث تجسمها كلمات: (سطعت، ذات يوم، تنير)، وإذا نظرنا إلى الفعل الأول وهو من حيث الدلالة الزمانية «فعل ماضى» ولكن فعل الشمس فى الدلالة الحقيقية هو فعل وعمل مستمر أى «يسطع» فهو يتكرر ويتجدد، ومعنى ذلك أن التعبير بالماضى بهذا المجاز «سطعت شمس» إنما يهدف إلى التعبير عن حالة استمرار لفعل السطوع، أى أنه فعل يتصف بالاستقرار، ويؤكد ذلك القرينة «لتنير» فالشمس سطعت لتنير إلى الأبد، وفى كل زمان ومكان «فى كل البقاع» مكان الإنس ومكان الجن، يقول المولى تبارك وتعالى: ﴿ قُلْ إِنْ أَدْرِي أَقَرِيبٌ مَّا تُوعَدُونَ أَمْ يَجْعَلُ لَهُ رَبِّي أَمَدًا ﴾ [الجن: ٢١].

وهكذا يتجلى لنا المستقبل الذى يستفاد من اللام مقترنة بالفعل المضارع «لتنير».

---

(١) بعض النقاد يعدون هذا النمط من المقاصد حوارا ويطلقون عليه اسم «حوار النصوص» وهو نوعان: حوار ما يبنى على علاقات تعاضدية وما يبنى على علاقات تنافر: انظر: محمد مفتاح: دينامية النص ص٨٢.

إن هذا التداخل بين الماضى والمستقبل يعد من صميم الرؤيا الإسلامية، لأنها تقوم على «أخذ العبرة» من جهة، والطموح فى أن يتم للمسلمين «التمكين» فى الأرض كوعد من الله سبحانه وتعالى، أما العبرة فقد جسدتها فى الرؤيا الإسلامية آيات كثيرة كقوله تعالى: ﴿فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الأَبْصَارِ﴾ [الحشر: ٢] وقوله: ﴿أَفَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّنَ الْقُرُونِ يَمْشُونَ فِي مَسَاكِنِهِمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لأُولِي النُّهَىٰ﴾ [طه: ١٢٨].

وأما الوعد والطموح فى التمكين فهو مما يعبر عنه نص من النور هو قوله تعالى: ﴿وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُمْ فِي الأَرْضِ كَمَا اسْتَخْلَفَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ وَلَيُمَكِّنَنَّ لَهُمْ دِينَهُمُ الَّذِي ارْتَضَىٰ لَهُمْ وَلَيُبَدِّلَنَّهُم مِّنْ بَعْدِ خَوْفِهِمْ أَمْنًا يَعْبُدُونَنِي لا يُشْرِكُونَ بِي شَيْئًا﴾ [النور: ٥٥].

ولهذا السبب نجد القصيدة الإسلامية مفعمة بهذا التداخل بين الماضى والمستقبل، ومثال ذلك من قصيدة أحمد معاش قوله:

ومن الأنصار هبت نسمات ... رحبت قبل ثنيات الوداع

ومن الخيمة قد نادى بلال ... فتهاوت للندا كل القلاع

ففى البيت الأول نجد كلمة «قبل» التى يقابلها «بعد» تدل على أن هذه النسمات التى عبر عنها ب «هبت نسمات رحبت» أى بجملة تحتوى فعلين ماضيين، لم تكن فى الواقع قد حدثت فعلا، وإنما هى مما يدخل فى الأمل الذى تحقق فعلا عندما خرج الأنصار بفتياتهم للترحاب، وهذا لا يتم على مستوى زمن السرد، وعلى مستوى «زمن الفعل» أو الحدث إلا بعد حين.

أما البيت الثانى فتداخل الزمنين فيه أوضح، إذ نجد النداء الذى يصاغ هنا صياغة الماضى «نادى بلال» يجد استجابة ماضيه من حيث الصيغة، بل إن الصيغة مرتبطة بالفاء التى تفيد الترتيب مع التعقيب فى غير تراخ «فتهاوت» أى بمجرد حدوث فعل النداء أعقبه فعل القلاع المتهاوية، والأمر لم يكن كذلك إلا من جهة الأمل والطموح والثقة فى «وعد الله» الذى لا يخلف.

وقد تكرر هذا التداخل أيضا بين الماضى والمستقبل فى قوله:

من قباء صعدت صيحة حق ... فأصاخ الكون للصوت الشجاع

يتهاوى صنم «اللات» ويمسى ... صنم «العزى» بلا أمر مطاع

ومناة تفقد العرش وتغدو ... دون أتباع و«وقف» متاع

إذ أن الحال التى وقعت فيها الصيحة من «قباء» إنما هو الزمن الذى بلغ فيه المهاجرون مع رسول الله ﷺ المدينة المنورة أما استماع الكون إلى الصوت «فأصاخ الكون» فهو من وعد الله للمؤمنين فى أن يرفع صوت الإسلام بعد حين، أى مما يعد بمثابة معجزة من معجزات الرسول ﷺ التى تعبر عنها الآية ﴿**هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدَىٰ وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ شَهِيدًا**﴾ [الفتح: ٢٨]، فهذا وعد بالنصر والغلبة والفتوحات الإسلامية، وهو وعد الحق.

وقد كانت هذه الرؤيا تجسدت أول ما تجسدت فى فعل الرسول ﷺ، ولا سيما فى الحديث العظيم الذى تذكره الروايات حين تسرد فعل «غزوة الخندق» قالوا: «قال ابن إسحاق: وحدثت عن سلمان الفارسى أنه قال: «ضربت فى ناحية من الخندق، فغلظت علي صخرة، ورسول الله ﷺ قريب مني، فلما رأى شدة المكان عليَّ، نزل فأخذ المعول من يدي فضرب به ضربة لمعت تحت المعول برقة، قال: ثم ضرب به ضربة أخرى، فلمعت تحته برقة أخرى، قال: ثم ضرب به الثالث فلمعت تحته برقة، قال: قلت: بأبى أنت وأمى يا رسول الله! ما هذا الذى رأيت لمع تحت المعول وأنت تضرب؟ قال: أوقد رأيت ذلك يا سلمان؟ قال قلت: نعم، قال: أما الأولى فإن الله فتح علي بها اليمن، وأما الثانية فإن الله فتح علي بها الشام والمغرب، وأما الثالثة فإن الله فتح علي بها المشرق[١] فمتى حدثت هذه الفتوحات التى أومأ إليها هنا الرسول ﷺ كرؤيا للمستقبل المشرق؟

قال ابن إسحاق فتحت هذه الأمصار فى زمان عثمان وما بعد[٢].

---

(١)،(٢) ابن هشام السيرة النبوية ج٣/ص٢٣٠.

فأنت ترى كيف كان الزمان الحاضر والمستقبل يتداخلان فى الرؤيا الإسلامية عند رسول الله ﷺ، وبقيت هذه الرؤيا وهذا التداخل الزمانى يفعلان فعلهما فى الشعر الإسلامى إلى اليوم، وهو ما تجلى عند معاش كقوله: «صعدت صيحة حق فأصاخ الكون»، أى ظهر هذا الدين فوق جميع الأديان فى الكون ولو كره الكافرون والمشركون ومن سار على دربهم من المنافقين، سواء فى جاهلية عصر النبى محمد ﷺ أو جاهلية القرن العشرين.

وحتى بالنسبة للأصنام التى ذكرت هنا بصيغة الحاضر «يتهاوى صنم اللات» ومناة تفقد العرش وتغدو دون اتباع» فإن الفعل باعتباره الزمن كحدث لم يجر إلا بعد مدة طويلة من حياة الدعوة الإسلامية، أى أن الزمن السردى تعبير عن رؤية مستقبلية، وهذا النوع من التعابير التى يتداخل فيها الزمن الحاضر أو الماضي مع المستقبل كثير فى القرآن الكريم كما فى قوله تعالى: ﴿**أَتَىٰ أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ**﴾ قال فى تفسير الجلالين «أتى بصيغة الماضى لتحقق وقوعه، أى قرب فلا تطلبوه قبل حينه فإنه واقع لا محالة»[1]، فأنزل الماضى منزل المستقبل للتأكد من وقوعه. كما أنزل المضارع هنا منزل المستقبل مع خلوه مما يجعله للمستقبل من قرائن كالسين وسوف، وذلك لأنه واقع لا محالة.

هذا وقد يتجاوب الماضى مع الحاضر على غير الصيغة الفعلية وإنما بإحداث حوار بين اسمين أحدهما عرف به الشخص فى زمن مضى وثانيهما عرف به فى زمن الحاضر وقد تجلت هذه الصورة فى قول الشاعر:

إنه يا أحمد المحمود وحى   إنه صوت خليق بالسماع

فالاسم الأول «هو الاسم الذى بشرت به الإنجيل فى زمن عيسى عليه السلام»، وأعيد التكرار فى القرآن الكريم على سبيل الحكاية في قوله تعالي: ﴿**وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ**﴾[الصف: ٦]،

---

(١) تفسير الجلالين ص٣٥١.

والاسم محمود هو الاسم الذى اقترنت دلالته بميلاد الرسول ﷺ من جهة والمستقبل الذى تنبأ به جده عبد المطلب من جهة ثانية، إذ قال حين سئل: لم رغب عن أسماء آبائه وسماه «محمدا؟»: «أردت أن يحمده الله فى السماء وأن يحمده الخلق فى الأرض»[1]، بل إن أمه – فيما يذكر ابن هشام– «كانت تحدث أنها أتيت، حين حملت برسول الله ﷺ فقيل لها: إنك قد حملت بسيد هذه الأمة، فإذا وقع إلى الأرض فقولى: أعيذه بالواحد من شر كل حاسد، ثم سميه محمدا، ورأت حين حملت به أنه خرج منها نور رأت به قصور بصرى من أرض الشام»[2]. وورد فى القرآن الكريم على سبيل الدعاء لنيل مكانة مرموقة فى المستقبل الأخروى: «محمودا» قال تعالى: ﴿ **وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَّكَ عَسَىٰ أَن يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَّحْمُودًا** ﴾ [الإسراء: ٧٩].

وهكذا تجتمع عندنا – من الاسمين الواردين فى البيت الثرى «أحمد، محمود»:

إنه يا أحمد المحمود وحى   إنه صوت خليق بالسماع

دلالات زمنية متجاوبة ومتداخلة بحيث تعبر عن الزمن الماضى على اعتبار أن التبشير ... بهذا الاسم «أحمد» كان زمن بعثة سيدنا عيسى عليه السلام بينما الإخبار عنه فى زمن سرد النص القرآنى كان فى زمن وجود النبى محمد ﷺ بالمدينة إذ أن سورة الصف قد نزلت بالمدينة، فهذان زمنان متداخلان ماض حدث قبل حوالى ٥٧١ سنة، وحاضر تم بعد الهجرة ببضع سنوات تقريبا.

أما الاسم «محمود» فيعبر عن دلالتين زمانيتين إحداهما مقترنة بزمن الميلاد، فهو زمن ماض أما ثانيهما فهى دلالة تستغرق المستقبل كله سواء ما يتعلق منه بالحياة الدنيا أو ما يتعلق بالآخرة كما رأينا من النص القرآنى الذى ربط الاسم «محمود» بالبعث ﴿ **عَسَىٰ أَن يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَّحْمُودًا** ﴾.

وهنا يتجلى «الزمن العقدى» بمفهومه الكامل الذى يشمل الإيمان بالبعث

---

(١) محمد الغزالى فقه السيرة ص٥٩.   (٢) السيرة النبوية ج١ ص١٦٦.

أولا ثم الإيمان بأن وعد الله لا يخلف والذى يتمثل فى أن يكون محمد ﷺ محمودا فى الدنيا وفى الآخرة، وفى الأرض وفى السماء على حسب تعبير جده عبد المطلب كما رأينا.

أصل «التجربة الشعرية» لقصيدة شيء عن الهجرة

الشاعر أحمد معاش قضى معظم حياته غريبا عن أهله أولا ثم منفيا عن وطنه الذى ضحى بالنفس والنفيس من أجله، فمنذ نعومة أظافره كان يعيش تجربة الهجرة من أجل العلم، وهى تجربة تحمل النقيضين، إذ بقدر ما تشبع نهمه إلى العلم، وتزوده بالمعرفة - لاسيما تلك المعارف التى ليس له أن يأخذ مثلها فى ذلك الوقت إلا من مصدر واع» هو معهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة - كانت تزوده بتجربة مرارة الغربة عن أبويه لمدة تطول أو تقصر، ثم إنه ما لبث أن عاش بعيدا عن الأهل من جديد عندما ناداه واجب الجهاد للدفاع عن الوطن، فلبى النداء سنة ١٩٥٥ تاركا خلفه أبناءه الصغار وزوجته التى لم يعش معها إلا سنوات قليلة فقد ألتحق بصفوف جيش التحرير ولم يبلغ الثامنة والعشرين من العمر.

وبعد الاستقلال عين سفيرا فى ليبيا فحمل حقيبته الدبلوماسية ليهاجر من جديد حب أم كره، وما لبث أن نفى - بعد ذلك - وحرم من الدخول إلى الوطن ليبقى عندئذ لائذا بالهجرة فى أوروبا فيعيش الشعور بالغربة والمأساة فى أعظم ألوانها، وأكبر صورها، وقد كانت كثيره من قصائده قد وقعت فى الهجرة إما فى «جنيف» وإما فى «طرابلس» أو «لندن»، ولعل هذه المقطوعة تبين المأساة التى عاشها فى الهجرة:

«أنا الشهيد»

إنى سأبقى هكذا أمشى و لو للهاوية
فأنا الشهيد وقادتى يبغون رجلى الثانية
ساقى طوتها زلة حتما سيطوى الباقية
وأصابعى أودت بها رشاشتى المتفانية
وحبيبتى قد جندلت فى الربوة المتهاوية

وأميمتى كم هرولت خلفى وولت باكيـة
فأنا المقاتل والمناضل ذو الصفات السامية
عيبى الوحيـد أننى أفنى وتحيـا «المافيـة»

إن الهـجـرة كـانت من أقسى العـوامل التى جـعلت الإحسـاس بالتـجـربة التاريخية لهجرة النبى محمد ﷺ أكثر صدقا، وأروع إخلاصا، إن الهجرة هى التى وفرت لشاعرنا مرارة التجربة، فجاءت القصيدة على النحو الذى رأينا.

وإن من أمعن النظر فى ديوانه «التراويح وأغانى الخيام» يعود بتصور واضح عن تجربة الهجرة فى شعر أحمد معاش، ولا سيما فى القصائد الآتية (لوعة الهجران، أنا والعندليب والمنفى، الثلج والقحط الواحد، إلى صغرى الكبار، صور أم درر، فى المنفى، صوت والد من بعيد، رسالة مع الإنسان، قالت الأم عيد بلا جديد، طعم العيد، لا عيد عندى، الصبر القاتل، الصبر المر، الصبر القاتل، أنا والصمت، الضياع، بقايا أب، يا سائلا عنى...).

إن قصيدته «فى المنفى» قد تختزل تجربة الهجرة بكل عناصرها، ما فيها من مرارة، وما فيها من شقاء، وبكاء، وحنين إلى الوطن، وحنين إلى الأهل، وأسمعه يقول:

لا تلمنى عن قـصـرى وضـيـاعى	فلقـد جـاش لأطفـالى الحنين
فـغـدا بلا نبض وحـبس	فكلامى الصـمت والشـدو الأنين
نفـد الصـبر وقل الجـهـد حتى	كـدت لا أسـعف أهلى أو أعين
قـد أبيت الذل فاخترت مصيرى	فطوانى البـعـد والداء الدفين
وتركت الأهل والأبناء كـرها	فـاعـترتنى رهن ترحالى الشجون
كم تحـرقت لأهلى وبلادى	لأراهم قـبل أن تأتى المنون
ثرت يومـا افـتـدى عـز بلادى	ثم جـمـدت فـأذوانى السكون
هذه يا صـاح أخـبـارى وحـالى	لست أدرى بعدها مـا قـد يكون[1]

(١) ديوان التراويح وأغاني الخيام قصيدة: فى المنفى ص ٢٩٩.

هذا مقطع من قصيدته «في المنفى» كتبها وهو في المنفى في جنيف سنة ١٩٧٨، وقد صورت حرقته للأهل والوطن، اللذين فرقته عنهما - كرها - «نائبات» وأيادي الدهر والحظ اللعين» على حد تعبيره.

على أن الشاعر لا يلبث أن يصرح بالعدو الحقيقي الذي جعله بعيدا عن الوطن والأهل إنه النظام الحاكم الذي نفاه بسبب رفضه الذل في بلاد دفع من أجل أن يعيش فيه حرا كريما أخويه الشهيدين:

قد أبيت الذل فاخترت مصيري   فطواني البعد والداء الدفين

ثرت يوما افتدى عز بلادي   ثم جمدت فأذواني السكون

ثم إنه على الرغم من تظاهره بأن يختار النفي تحديا للظالمين، فإنه ظل يبكي الأهل والبلاد، يميته الخوف من أن يدركه «الموت» في الغربة ولا يرى حبيبته:

قد تحرقت لأهلي وبلادي   لأراهم قبل أن تأتي المنون

على أن الشاعر رغم هذه المحن، قد كان يعيش على الأمل، وهو كما قدمنا يمثل رؤية إسلامية، تكره القنوط، وتطمح أبدا إلى غد مشرق:

ورضيت النفي والحرمان طوعا   ورجائي في الغد المشرق دين

ولكن ليس ذلك دائما هو الشعور الذي يعبر عنه بهذه الحرارة، وبهذا الصدق، فقد تأتي عليه لحظات، يضعف فيها ضعفا شديدا أمام النكبات، ولا سيما حينما يفكر في الماضي فيجد جهده، وجهاده، قد ضاعا سدى، لأن الذين حكموا البلاد لم يكونوا أوفياء للعهد، إذ بطشوا أول ما بطشوا بمن كانوا معهم في الكفاح والنضال لتحرير الرقاب:

لم أخن العهد ولكن   خون العهد عليا(١)

وهو إذ يعبر عن هذه المرارة يجد في المفارقات الغريبة بين «المشرق» ويعني

---

(١) الديوان: قصيدة: أنا والعندليب في المنفى ص٢٦٥.

به الأمة الإسلامية و « المغرب » ويعنى به الغرب المسيحى، ما يعينه على توصيل التجربة « تجربة الهجرة والغربة »، فقد رأى حمامة علقت ببلاد الغرب، فى يوم كسى الثلج فيه الأرض فتسارع لنجدتها رجال الإغاثة لينقذوها :

كل الجهود وما بدا من نجدة　　　كبرى لأجل حمامة قد علقت ! !

رأى الشاعر هذا المنظر فذكره بالمشانق التى يعلق فيها الرجال بالمشرق ولا أحد ينقذهم أو حتى يجرؤ أن يحدث الناس عنهم.

لقد أدرك الشاعر هذه المفارقات العجيبة فقال مقارنا حالا بحال :

عادوا بها كى تراها أعين　　　ومضو سراعا والأيادى صفقت

فبدا لذهنى حادث متشابه　　　لكن به الأرواح كانت أزهقت

يوم كيوم الحشر هول كله　　　فيه المشانق باعتناء صففت

تركت به الأحداث تحت حبالها　　　مثل الدلاء على الجموع تأرجحت

ما الفرق بين رقاب من قد علقوا　　　وحمامة شنقت ولكن أسعفت ؟ !

فهناك تفرح أعين بمشانق　　　وهنا قلوب للطيور تألمت

شتان بين الحالتين، فحالة　　　تدمى القلوب وحالة قد أفرحت

شتان بين مشرق ومغرب　　　حتى الحمامة لو درت لتغربت

فهنا تصان حمامة لو علقت　　　وهناك ساح بالمشانق زينت[(١)]

وقد يكون من المفيد هنا الوقوف عند قوله : « حتى الحمامة لو درت لتغربت »، إذ أن هذا الشطر من القصيدة يختصر فى اعتقادى « مرارة تجربة الغربة » من جهة، وأسباب ودواعى الغربة والهجرة من جهة ثانية، فهذا الوطن لم يعد يسيره الناس كالناس، وإنما صار يحكمه وحوش لو عرفت الحيوانات الأليفة حقيقتهم لهاجرت خوفا من بطشهم « لو درت لتغربت ».

---

(١) التراويح وأغانى الخيام ص ٣٩٣ - ٣٩٤.

مثل هذه اللحظات التي يعود فيها الشاعر إلى الماضي المرير، وهو في الهجرة، هي التي تضفي أحيانا على شعره طابعا يشذ عن الرؤية الاستشرافية المتفائلة التي عهدناها في رؤيته الإسلامية، فنحن حين نقرأ له قصيدته «الفشل الذريع»[1]، نجد فيها روحا غير التي ألفناها عنده، إنه في هذه القصيدة لا يعبر عن مرارة الغربة ولكن يعبر عن اليأس والإحباط الذي هو أقرب إلى القنوط، ولا سيما الأبيات الآتية:

إذا ضاع جهدي كما ضاع عمري	ولم أتحصل على أملي
فذاك لأنك أنت التي	أردت فدحرجتني من عملي
فماذا تفيد أصابع تضو	إذا عبث الدهر بالمنجل؟
وماذا تفيد يدي وحياتي	إذا بخل «البئر» بالمنهل؟
أظن الرحيل لمثلي أولى	من العيش في ذروة الفشل...

فلو قارنا بين هذا البيت الأخير حين يفضل الموت في هذه القصيدة وقوله في القصيدة السابقة «في المنفى»:

كم تحرقت لأهلي وبلادي	لأراهم قبل أن تأتي المنون
وارتضيت النفي والحرمان طوعا	ورجائي في الغد المشرق دين

لتبين لنا وجه المفارقة بين حالة تمثل صورة لرؤيا المؤمنين الذين لا ييأسون، وهي صورة تمثل حقا رؤيته الشعرية، وبين هذه الحال التي وصل فيها درجة القنوط، ولكن هذه المفارقات ينبغي ألا تثير العجب لأن الشاعر إنسان، وهذه هي طبيعة الإنسان، فقد يجاهد ويصبر كثيرا وقد تأتي عليه لحظات ضعف ينهار فيها ويسقط وليس أبونا آدم في تجربته منا ببعيد إذ أمتحنه الله فلم يجد له عزما، قال تعالى: ﴿**وَلَقَدْ عَهِدْنَا إِلَىٰ آدَمَ مِن قَبْلُ فَنَسِيَ وَلَمْ نَجِدْ لَهُ عَزْمًا**﴾ [طه: ١١٥].

«الصبر المر» عنوان قصيدة كتبها سنة ١٩٧٥ بجنيف أي في «المنفى»،

---

(١) ص ٢٨٥.

وهى قصيدة مركزة ومؤثرة، بسبب صدق التجربة، ثم إنها تعبر عن «الصبر» الذى قلنا إنه الصورة الحقيقية للمؤمنين الذين عاشوا تجربة المسلمين، فكان لهم من ذلك هذا الزاد الذى يمدهم بالطاقة فى أحلك الليالى وأمر الأيام، يقول فيها:

تجرع يا فؤادى الصبر مرا	لعلك يا فؤاد تطيق هجرا
وداو الداء بالأدواء حينا	لعل الداء بالأدواء يبرا
دع التفكير فى أمس تولى	وعش يوما.. أظلك أم أضرا
دع الزفرات والآهات تترى	وهات الصفو ألحانا وشعرا
وسطرها مضرجة بقان	وألهبها مؤججة وجهرا
فلا يعلو دخان دون نار	تبيد الشر أو تستل ضرا
دع الأحزان واترك من رعاها	واشبع حقلها زرعا وبذرا
ولا تحفل بمن كادوا وجاروا	ومن طمس الحقائق أو تجرا
إذا صد أصاب الطيب يوما	وهجره الظلوم بما أسرا
وجرعه كؤوس الهجر ظلما	فإن الصبر بالمظلوم أحرى[1]

القصيدة بمثابة «أمر» يرسله الشاعر إلى النفس يحثها على الصبر والمصابرة مهما كانت مرارة الصبر، لأن ذلك هو وحده الأنسب لمغالبة مشقة «الهجرة» «لعلك يا فؤاد تطيق هجرا».

والشاعر فى هذه القصيدة يلزم النفس «الفؤاد» ما يلزمها وما لا يلزمها، ويحملها ما تطيق وما لا تطيق، فهو يوجه الأمر بحدة وبتأكيد شديد يغطى القصيدة كلها لفظا ومعنى وقد استخدم لهدفه وهو «الصبر بالمظلوم أحرى» أداة الأمر التى جسمتها صيغة فعل الأمر فى الأفعال: (تجرع يا فؤادى.. وداو الداء.. دع التفكير فى أمس تولى... عش يوما.. دع الزفرات.. هات الصفو.. وسطرها مضرجة.. ألهبها مؤججة.. لا تحفل بمن كادوا.. دع الأحزان واترك من رعاها.. واشبع حقلها زرعا وبذرا).

ومجمل القول: إن «الزمن العقدى» يسرى فى قصيدة «شيء عن

(١) التراويح.. ص٢٥٨.

الهجرة » سريانا لطيفا، تحس وأنت تقرأ القصيدة بفاعلية فى صنع الرؤيا الإسلامية عن طريق وسائل مختلفة تؤدى - بالطبع - المقاصد الزمنية المختلفة، من ماض وحاضر ومستقبل، وهى وسائل متنوعة تتراوح بين الأفعال التى تعبر عن لحظات الفعل والحدث التاريخى كما تعبر عن الأحداث المستقبلية التى أيقن المؤمنون من الشعراء وغيرهم من المسلمين بحدوثها إن آجلا أو عاجلا من جهة، وبين الأسماء التى تختزل أكثر من دلالة زمنية إذا ما عدنا إلى قرائن تاريخية ونصية تفيد فى تفسير الدلالات الزمنية للنص الشعرى من جهة أخرى.

وقد أفاد هذا التداخل الزمنى الشاعر إفادة كبيرة إذا أن هذا التداخل الزمنى يبين مدى نجاح عملية التشكيل فى أن تحدث تجاوبا قويا وتماسكا متينا بين تجربتين أساسيتين فى تقوية الفعل الشعرى فى المتلقى وتحقيق المقاصد الشعرية، ألا وهما:

١ - التجربة الشعرية، وهى هذا الإخلاص والصدق فى معايشة الحدث التاريخى، الذى تمثله تمثلا قويا فصوره عالما متخيلا ينبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة نفسها.

٢ - التجربة التاريخية التى تمثل - فى حدا ذاتها - فعلا زمانيا يعد منعرجا خطيرا فى حياة الإنسانية.

إن هذا التداخل بين الأزمنة هو الذى مكن النص من إحداث تجاوب قوى بين الواقعى والخيالى، وبين عالم الأحداث والعالم المتخيل، ومن ثم أدى إلى « التمكين » للنص فى قلوب السامعين والقراء شكلا ومضمونا.

على أن التشكيل الفنى قد ضعف فى بعض جوانبه اللغوية التى لا يعفى الشاعر منها، كالتقصير فى مراجعة الأخطاء اللغوية التى تعد هنات، ما كان ينبغى لشاعر فى هذا المستوى أن يقع فيها وهو المتحمس لدين الله ولغة القرآن، ولك أن تقرأ من المؤاخذات مثلا هذه الأسماء « ساعى، والصواب ساع، واعى، والصواب واع، تداعى، والصواب تداع، راعى، والصواب راع ».

* * *

الشاعر المتعقل د / محمد ناصر

الدكتور محمد ناصر شاعر لم ينشر من إبداعه - رغم نضج تجربته، ووضوح رؤيته . إلا قليلاوقد عاتب نفسه على « الإقلال » فقال : « السبب الذى حال دون تقديمها (أى الإبداعات) إلى الطبع قبل هذا الوقت المتأخر يعود إلى كونى مقلا، شديد الإقلال فى نظم الشعر، فأنا لا أكتبه إلا تحت إلحاح شديد ورغبة فى القول عميقة، ثم إن انصرافى إلى البحث الأكاديمى فى السنوات العشر الأخيرة استحوذ على اهتمامى فلم يعد لدي فى الوقت متسع يسمح لى بالرجوع إلى هذه المجموعة التى كانت متناثرة فى الصحف والمجلات الوطنية لجمعها وترتيبها وتقديمها للطبع، لذا فإن جاء هذا العمل متأخرا فإن السبب الجوهرى فيه هو إنه قد تجمع قطرات واحدة تلو الأخرى فى بطء شديد »[1].

على أن هذا المبرر الذى يقدمه الدكتور قد لا يكون مقنعا، لأن وسائل الإنتاج المطبعى كانت ناقصة جدا، وما كان منها موجودا بالفعل كان بيد الماركسيين وأشباههم ممن يضطهدون الأدب الإسلامى وأصحابه معتمدين على السلطة التى كانت تسير فى الفلك نفسه مدة طويلة، ولذا كان الأدب الجزائرى الذى يحمل الطابع الإسلامى قليلا جدا، وليست قلته بسبب الرؤية ولا بسبب قلة المبدعين الذين يفهمون الكون والحياة فهما إسلاميا، ولكن بسبب تهميش النظام - ولاسيما الإعلامى منه - لهذه الرؤية الطاهرة لأن وسائل الإنتاج كانت بين أيدى الشيوعيين وقد قال ماركس نفسه « إن القرار الحقيقى إنما يكون لمن بيده وسائل الإنتاج » .

فالسبب الحقيقى لقلة المطبوع من الأدب الإسلامى إنما هو « الإجهاض » الذى كان ناجما عن الحصار الكبير الذى ضرب على الفكر الإسلامى عموما فى الجزائر المستقلة، سواء الفكر النظرى المجرد أو الفكر الذى ينتقد الأسلوب البشع الذى كانت تسير به البلاد .

---

(١) مقدمة ديوانه أغنيات النخيل .

والدكتور محمد ناصر كان من طينة حرة طاهرة يكره الفساد ويتبرم من حياة المفسدين فهو يثور على الظلم وكل ألوان الاستعباد بما فى ذلك أصحاب الجاه والسلطان والمال والمرأة، وهو حين يعبر عن هذه الثورة يكون أوضح من الضحى، وأبين من البيان، تماما كما رأينا عند الشاعر الذى غزر إنتاجه ونضجت مواقفه وعرفت ثورته، أعنى الشاعر مصطفى الغمارى، غير أن التعقل فى شعر محمد ناصر أوضح وإن كان الإثنان ثوريين وواقعيين فى الآن نفسه.

فالشاعر محمد ناصر يصور الواقع متحركا فى جنح الظلام، فيريك أصحاب الرذيلة كيف ينشطون كالحية الرقطاء متسللة بين السيارات، فإلى الحانات، فإلى لحظات الجنون حيث يغيب العقل ويموت الضمير وتستيقظ الغرائز البهيمية التى تدفع الناس والحضارات التى غاب فيها الوعى الروحى إلى الانتحار أو إلى المخدع الذى تنتفخ فيه الرذيلة فتصير جنينا ثم عبدا شقيا، فالناس أفراد كالحضارات إذا حملت معها منذ البداية جرثوم المرض العضال فإن أهلها سيشقون ولو بعد حين.

يقول الشاعر مصورا مشهدا من مشاهد انحلال المجتمع الجزائرى فى ظل النظام الإشتراكى:

فى ساحة الأمير
حين يغرق المساء فى غلالة السكون
وحين يأرز الضجيج للحانات، وتسهر الشجون
يحرك الظلام ألف حية
لتنفث المجون
يمجها الضياع والفتون
تلوك تحت شدقها مآسى الزمان
فتذرع الرصيف فى مهانة

تبحث عن زبون

بكعبها تدعوه، بالعين باللسان

وكل قطعة من لحمها تحولت عيون

وتختفي بالعار في سيارة

وتلتقي العيون

في حانة توزع الحرام من سنين

يمزق الضمير، في ظلامها يصعد الأنين

وتلفظ العقول بعد رشفة

ليولد الجنون

وينتهي المطاف فوق مخدع

يموت تحت وزره جنين

يجيء للحياة بعد أشهر

بعاره الدفين

يلوك تحت شدقه مآسي الزمان(١)

هذه قصة شعرية تصور وضعا اجتماعيا فاسدا، تجتمع فيه كل أسباب الفساد من الخمر إلى الزنى إلى تكاثر أبناء الحرام الذين يجيئون على طريق الشقاء ليعيشوا مأساة قاسية، وقد بنيت على تقنية فنية هى الدرامة، وعلى تقنية نفسية بلاغية هى مبدأ السببية. ومبدأ السببية المحض يحيلنا على الخطاب النفعى – كما يقول – طودوروف[٢]، والخطاب النفعى من شأنه أن ينطلق من الرؤيا الناضجة فى الغالب.

وهذا تصور ينبثق عن الوعى الروحى الطاهر، يقدم لنا الحياة الواقعية

---

(١) محمد ناصر: ديوان: اغنيات النخيل.
(٢) الشعرية ص ٦٥.

الذليلة التى أنتجتها فلسفة سقيمة، فإذا هو يصوغها صياغة جميلة واقعية تحفها العفة التى تعين القارىء على استقباح القبيح، والطهارة التى لا تخدش كرامة القارىء، وإنما ترفعه ليسمو على الرذيلة بما تحمله القصة من واقعة مقنعة، ترى فيها الأشياء والناس والأفعال كما ينبغى أن ترى، هكذا عارية قبيحة المنظر، تمجها النفس، وتشمئز من رؤيتها العين، لما يترتب عليها من مآسى وضياع وتيه يجر الإنسانية إلى الأمواج المتلاطمة لتبتلعها ابتلاعا.

هذه القصة الشعرية الرائعة كانت نتيجة طبيعية للوعى الروحى الطاهر، لذلك تجد نفسك وأنت تقرأها تسمو نحو الفضيلة، وترى خيالك يهيم بالعفة ويتشوق لرؤيتها، لما تنشئه فيك الصورة الشعرية من كره شديد لهذا الخلل الخلقى، وتبرم كبير من نمط من أنماط الحياة العفنة التى يعيشها سفلة الناس ومرضى «الجنس» الذين فسدت أذواقهم وتحطمت أخلاقهم وماتت ضمائرهم ﴿**كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَىٰ قُلُوبِهِم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ**﴾ ففسد بذلك «إطارهم المرجعى» واستوى عندهم الجميل والقبيح، بل اختلطت عندهم موازين القيم فصار القبيح جميلا والجميل قبيحا، وتراهم يجادلون فى ذلك بحماسة شديدة ليبرروا الخطأ، فأنت ترى الأديب منهم لا يرى جمال الفن إلا فى الصور التى تقبح الحسن، وتحسن القبيح، وترى الأدب الذى ينشئونه عالقا بأهداب الرذيلة لا يبرحها، ومتشبثا بالمناكر التى ما فتىء العمل الأدبى الشيوعى يدعو إليها، ناقما على الفضيلة مشوها للقيم، ماسخا لرجال التاريخ الذين صنعوا الحضارة الإسلامية، ناهيا عن المعروف منفرا منه، داعيا إلى المنكر مزينا له. واقرأ إن شئت ما كتبه الطاهر وطار، ورشيد بوجدرة، والأمين الزاوى، فإنك واجد مما ذكر وما لم يذكر الكثير.

فالفرق بين هذا الأدب وذاك الأدب واضح، أدب إسلامى يحسن الحسن ويقبح القبيح، ويطمح إلى الفضيلة ليحققها فى المجتمع، ويسعى إلى القيم النبيلة ليجسمها فى سلوك البشرية، وأدب شيوعى خبيث المنبت، سيىء السمعة، ماكر القصد، ضائع الروح.

الأدب الإسلامى كما تمثله هذه القصيدة التى عالج فيها الشاعر محمد ناصر مشكلة من مشاكل تمثلت فى « الزنا » المنتشر و « العهر » المقنن، وهى مشكلة يعالجها الشيوعيون والاشتراكيون أيضا، ولكن الفرق بين المعالجتين واضح بين تتحكم فيه قوة باطنية يتمتع بها كل صنف على حدة، قوة الإيمان التى تصوغ الأدب النظيف الطاهر وقوة الكفر التى تنتج الأدب الفاحش المبتذل.

الشاعر محمد ناصر بسبب وعيه الروحى الذى يضىء للمؤمنين قد استطاع أن يعبر عن الرؤية الشعرية الإسلامية تعبيرا فنيا يتسامى عن الفاحشة وهى موضوع حديثه، وتتعانق فيه – نتيجة لقوة الإيمان – الأداة الفنية مع الفكرة والتجربة النفسية تعانقا عجيبا، وتسيران معا، والقصيدة تتطور بين يدى القارىء شيئا فشيئا حتى تبلغ النهاية، دون أن تخرج الأداة إلى ما يجرح القارىء، أو تجنح الفكرة إلى ما يناقض الوعى الروحى للشاعر.

فأنت ترى الصورة الشعرية تشاكل مضمونها، وأنت ترى الصورة تعاضد الصورة وتكملها، والكلمة تعضد الكلمة وتقويها، والجرس الموسيقى يسند الجرس الموسيقى ليحدثا تناغما يحقق فى النفس المقصد الفنى، ويهيئها لاعتقاد الفكرة المطروحة والإقناع بها.

فالحديث يجرى « فى ساحة الأمير » ولكن أى أمير يعنى، هل « الأمير عبد القادر » الذى كرس حياته لتطهير المجتمع من الرذيلة فإذا الورثة يضيعون الأمانة ويجعلون ساحته مرتعا للمجون والعهر البواح، أم « الأمير المزيف » الذى حكم البلاد، واستعبد العباد، وضيع الأحفاد. « الأمير الجبان » الذى يخادع أمته ويتحرك مع أهل الرذيلة فى الليل المظلم كالحية الرقطاء ليستقبل الفاجرات اللاتى تمثلهن – هنا بطلة القصة التاجرة الفاجرة المتبذلة « تبحث عن زبون » وتستعمل لذلك وسائل محرمة تترجم خروجها عن الأعراف النقية، والقيم الإسلامية النبيلة التى تصون كرامتها من الابتذال.

الشاعر يصور هذه الماجنة صارخة فى الناس، تطاردهم بكل الوسائل

الخسيسة؛ «بكعبها تدعوه»، ولا ترى فى ذلك حرجا، لأنها تنكرت للقيم الإسلامية والمبادىء الدينية التى تعلمها كيف تسير فى غير تغنج أو دلال أو تكبر أو افتخار، نسيت قوله تعالى: ﴿ **وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّ** ﴾ [النور: ٣١] فنسيت سمات السير التى تصون كرامتها وتهذب مشيتها، وتمسكت بالحركات التى تهيج الشهوات الكامنة وتوقظ المشاعر النائمة... والحق أن «كثيرين تثير شهواتهم رؤية حذاء المرأة أو ثوبها، أو حليها، أكثر مما تثيرها رؤية جسد المرأة ذاته، .... هى حالات معروفة عند علماء الأمراض النفسية اليوم، وسماع وسوسة الحلى أو شمام شذى العطر من بعيد، قد يثير حواس رجال كثيرين، ويهيج أعصابهم، ويفتنهم فتنة جارفة لا يملكون لها ردا»(١)، لذلك كانت «الدعوة بالكعب» من سمات العهر البواح، والشاعر إذ يضمن القصيدة هذه الصورة إنما يكون موظفا للقيم الإنسانية خير توظيف يوحى به الإيمان الذى يضىء.

ثم إن هذه المرأة التى فسقت عن القيم فى السير، كانت قد فسقت كذلك عن أدب البصر فهى تدعوه كذلك بالعين، لأنها نسيت قوله تعالى: ﴿ **وَقُل لِّلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ** ﴾، فغض البصر يقى المرأة من طمع الذين فى قلوبهم مرض، فلا يلاحقونها، ولا يطاردونها، وإرسال البصر بلذة شهوانية صاخبة مدعاة إلى الفجور لذا كان من القيم التى يوصى بها القرآن المؤمنين، «غض البصر» هو لهم «أدب نفسى، ومحاولة للاستعلاء على الرغبة فى الإطلاع على المحاسن والمفاتن فى الوجوه والأجسام، كما أن فيه إغلاقا للنافذة الأولى من نوافذ الفتنة والغواية ومحاولة عملية للحيلولة دون وصول السهم المسموم!»(٢)

والحق أن الذى تجرأ على القيم فهتكها لا يكاد يستثنى منها شيئا، فالتى تدعو بالكعب والعين لا تستحيى أن تدعو بما هو أبشع من ذلك وهو «اللسان» و«العرى»، و«التبرج» حتى أن كل قطعة من لحمها تحولت عيون» تثير كوامن

(١) سيد قطب: فى ظلال القرآن ٤/٢٥١٤.   (٢) نفسه ص ٢٥١٢.

الفتنة فى نفوس الرجال، فتهيج الأبصار والحواس، لتثير الشهوات التى تدفع الرجل بعد ذلك إلى الغواية والفواحش.

وهذه الظاهرة التى ميزت جاهلية القرن العشرين هى ميزة الجاهلية فى كل وقت وحين، فقبل الإسلام كانت المرأة « تمر بين الرجال مسفحة بصدرها لا يواريها شىء، وربما أظهرت عنقها وذوائب شعرها وأقرطة أذنيها » وكل ذلك لتدعو الرجل إلى الغواية، لكن عندما أنزل الله سبحانه وتعالى آية تنظم الحياة الجنسية للناس عرفت المرأة الحق فانتهت عن التبرج وكل أساليب الفتن التى تثير الشهوات، أنزل الله تعالى قوله: ﴿ **وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ** ﴾ فقامت النساء إلى مروطهن يقطعنها ليتعجرن ويختمرن بها[1].

والشاعر ينتهى بهذه المرأة إلى نتيجة منطقية، إذ سرعان ما « تختفى بالعار فى سيارة » حيث « تلتقى العيون » لتسير بعد قليل إلى « حانة توزع الحرام من سنين » وهكذا تكتمل وسائل الغواية لتفتح الطريق إلى الرذيلة بأبخس الأثمان، فيغيب العقل وتستيقظ كل دعاوى الشهوات لتحدث الكارثة إذ « يولد الجنون » كنتيجة حتمية لأسباب محكمة، مما يبين - بوضوح - مهارة الشاعر فى استغلال مبدأ السببية والعلاقات المنطقية بين الناس والأفعال.

القصيدة تصور لك الجريمة بهذه البشاعة التى ليست إلا نتيجة لضلال عن الحق والابتعاد عن القيم، والقصيدة تعلل لك أسباب وقوع « البطلة » فى الرذيلة، فتحس - وأنت تقرأ القصيدة - بهذا الترابط بين الفكرة التى يرمى إليها، والمقصد الأخلاقى الذى يسعى جاهدا لتحقيقه من جهة، ووسائل الأداء الفنى التى يستخدمها لتلك المرامى والمقاصد من جهة ثانية كأقوى ما يكون الترابط، وتشعر أنك أمام نص « أدبى » بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، السمو الفنى الجمالى، والسمو الأخلاقى الطاهر. إنه سمو الذوق العام الذى صاغته الرؤية الإسلامية قبل أن يصوغها.

---

(١) نفسه ص٢٥١٣.

إنه الأدب الإسلامى الذى ينبغى أن يكون كالإسلام «رفع ذوق المجتمع الإسلامى، وطهر إحساسه بالجمال، فلم يعد الطابع الحيوانى للجمال هو المستحب، بل الطابع الإنسانى المهذب، وجمال الكشف الجسدى جمال حيوانى يهفو إليه الإنسان بحس الحيوان مهما يكن من التناسق والاكتمال، فأما جمال الحشمة فهو الجمال النظيف الذى يرفع الذوق الجمالى، ويجعله لائقا بالإنسان، ويحيطه بالنظافة والطهارة فى الحس والخيال[1].

إن هذا التصور البارع الذى ينقلك إلى هذه الأجواء القبيحة لترى قبحها على ما هو عليه يقزز النفس وينفرها من الرذيلة، ينتقل بك تدريجيا نحو المأساة فتحس بتسلسل الأحداث،وترابط المواقف، وتجاذب المشاهد، وتعاضد الصور الشعرية الجزئية مع الصورة الكلية للقصيدة، فإذا أنت تجد من نفسك ذلك التهيؤ التلقائى لمشاهدة «الكارثة» التي كانت نتيجة حتمية لمقدمات متسلسلة، خروج من البيت ليلا، وتبرج وتزين فاتن، وحركات بالعين ماجنة، وكلمات باللسان بذيئة ثم ركوب السيارات مع الغريب الماجن، ثم انكباب على كؤوس الخمر، ثم ضياع العقل، وتخدر الإرادة، كل هذه المقدمات لا تؤدى إلا إلى الجريمة الكبرى:

ليولود الجنون
وينتهى المطاف فوق مخدع
يموت تحت وزره جنين
يجىء للحياة بعد أشهر
بعاره الدفين
يلوك تحت شدقه مآسى الزمان

لقد نسيت «البطلة» بفعل الخمر، وتحت سيطرة الشهوة الجنسية أن ما تقدم عليه إنما هو قتل للنفس،، بل وتعذيب لها أمد الدهر، لقد مهدت

---

(١) سيد قطب فى ظلال القرآن ج٤ ص٢٥١٣.

الطريق ليولد الطفل « بعاره الدفين » « يلوك تحت شدقه مآسى الزمان »، سيولد لأبوين يتنكران له، وذلك ليس ببعيد « يجيء للحياة بعد أشهر » بعد أشهر فقط ستبدأ المأساة الحقيقية لشقاء طفل ليس له أى ذنب سوى أنه كان ابنا لعاهرة وفاجر، همهما الوحيد الإشباع الجنسى، وليدخل العالم البشرى بعد ذلك جهنم، يجيء « بعاره الدفين » ليعيش حياة الحرمان، حياة الضنك والبؤس والشقاء يراه أبواه ولا يستطيعان أن يعترفا له بالأبوة، يريانه « يلوك تحت شدقه مآسى الزمان » والتعبير بالمضارع « يلوك » يفيد الاستمرار والتجدد، يعنى أن الطفل سيظل هكذا شقيا يلوك المآسى، والتعبير بالجمع « مآسى الزمان » يوحى بالكثرة والتنوع، مأساة الحرمان من الرضاع والحنان صغيرا، ومآسى الشعور بالاحتقار والضياع الاجتماعى والتربوى والاقتصادى شابا، ومأساة الإحساس بانعدام النسب رجلا وكهلا، وعليه فلا عجب أن « يلوك تحت شدقه مآسى الزمان » .

هكذا تنتهى القصة إلى أن من لا يحفظ البصر واللسان ويستر العورات، سوف يدفع الثمن غاليا حينما يهتك الفرج، ذلك لأن « حفظ الفرج هو الثمرة الطبيعية لغض البصر، أو هو الخطوة التالية لتحكيم الإرادة، ويقظة الرقابة، والاستعلاء على الرغبة فى مراحلها الأولى « وليس من شك فى أن التصور الإسلامى » لا يقاوم هذه الرغبة الفطرية ولكنه ينظمها ويضبطها، ويجعلها تتبلور فى الاتجاه بها الى رجل واحد هو شريك الحياة، يطلع منها على مالا يطلع أحد سواه »(١)، ولذلك جاءت القصيدة هكذا تمثل التصور الإسلامى، لم تنفر من الفطرة أبدا، وإنما نفرت من الطريقة المتبعة فى تلبية داعى الغريزة الحيوانية التى لم تراع فيها القيم الإنسانية فكانت النتيجة هى المأساة،وأى مأساة، أنكى منها وأشد، تجر الندامة حيث لا ينفع الندم وكأن لسان حال الشاعر يقول « إياك واللذة التى يتبعها الألم » .

---

(١) سيد قطب : فى ظلال القرآن ج٤ / ٢٥١٢ .

التشكيل الفنى عند الشاعر محمد ناصر :

تنتهى القصة وقد تناصر فيها الشكل مع المضمون، وتشاكلت فيها الأداة مع المحتوى لينقلا تجربة حزينة تنم عن موقف نفسى إنسانى نبيل يتميز به الشاعر، يملك القوة التى يقنع بها القراء ليقلعوا عن أسباب الرذيلة فيفلحوا فى تجنبها، ويجنبوا المجتمع نتائجها القبيحة.

وقد نجح الشاعر فى اختيار الموضوع، كما نجح فى إيجاد معادل موضوعى لهذه التجربة الفنية والعواطف الصادقة نحو الكون والحياة والناس، فصاغ الفكرة مشوبة بعاطفة ذاتية صياغة موضوعية ساعد عليها استغلال بعض أدوات الفن القصصى فى الشعر كالسرد الذى ساهم فى البناء الفنى فى القصيدة « فلم يقتل الشعر ولم يطفىء جذوته بل احتفظ له بعفويته المدهشة، وانتقالاته النشطة فى الذاكرة وغيبوبته في الوعى، وقدرته على التكثيف، بل أكسبه إضافة إلى ذلك صفاء فى الرؤية وانتظاما فى التصور وقابلية للفهم والتمعن معا »[١].

وقد توافرت - إلى جانب الأدوات القصصية - لهذا الشعر القصصى أدوات التصوير والتخييل التى تجعل المجرد محسوسا، والجامد من الأشياء حيا، والعواطف السائبة مضبوطة والخيال المبدع خلاقا، فصارت الصور الخارجية الواقعية أفكارا وقيما نبيلة، وصارت الأفكار الداخلية صورا ومشاهد موضوعية هى الفن كما ينبغى أن يكون، نابعا من الإنسان من حيث هو إنسان، ومتجها إلى الإنسان تخاطب فيه ما هو به كان إنسانا لا شيطانا رجيما ولا ملكا كريما، وتصف لحظة من اللحظات التى يكون فيها الإنسان عبدا للشهوات، وعلى حد تعبير قدامة بن جعفر: إن الأديب الحق الذى ينظر إلى فضائل الناس من حيث هم ناس، لا من طريق ماهم مشتركون فيه مع سائر الحيوان على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق على ذلك »[٢].

كذلك نرى أن حسن استغلال الشاعر للطاقات اللغوية كان مفيدا فى

---

(١) صلاح فضل تحولات الشعرية العربية ١٨٥.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص ٢٩ - ٣٠.

تشكيل الرؤية الأدبية، فهو ظاهرة جلية فى شعره، وانظر مثلا فى المقطوعة التى نحن بصدد دراستها، إذ نجده ينكر كلمة «ومخدع» تنكيرا يفيد المهانة والاحتقار، وهو توظيف ربما كان نتيجة ملازمة الكاتب لأساليب القرآن الكريم من هذه الناحية، فالقرآن – مثلا – وهو يتحدث عن حرص اليهود على الحياة، وخوفهم من الموت مهما كانت أسبابه، يقول: ﴿ **وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَىٰ حَيَاةٍ** ﴾ فنكر «حياة» ليكون المعنى: حرصهم على أى حياة كانت، المهم الحياة وكفى، قال ابن عاشور «إن الحرص على الحياة غريزة فى الناس إلا أن الناس فيه متفاوتون قوة، وكيفية وأسبابا، ونكر الحياة قصدا للتنوع أى كيفما كانت تلك الحياة، وتقول يهود تونس ما معناه «الحياة وكفى»[1].

فالشاعر باستخدامه التنكير فى ذلك الموضع بالضبط قد أصاب جانبا من جوانب المشاكلة التى كثيرا ما يحدثها الشعراء المتمرسون بطبيعة اللغة كأداة للفن الأدبى، فتؤدى إلى جمال فى التعبير وأثر حميد فى النفوس، يقول عبد القاهر الجرجانى وهو بصدد الحديث عن القيمة الفنية للتنكير فى الآية السابقة: «إذا أنت راجعت نفسك وأذكيت حسك وجدت لهذا التنكير – أى قيل (على حياة) ولم يقل (على الحياة) – حسنا وروعة ولطف موقع لا يقادر قدره، وتجدك تعدم ذلك مع التعريف، وتخرج عن الأريحية والأنس إلى خلافهما»[2].

هذا وتظهر براعة الشاعر أيضا فى استخدام التراكيب، فهو يقدم ويؤخر حين يكون للتقديم أو التأخير فائدته المعنوية وجماله الفنى وانظر إلى قوله: «بكعبها تدعوه» «وكل قطعة من لحمها تحولت عيون» كيف تجد التقديم فى «بكعبها» «وقطعة من لحمها» يحقق مقصدا نفسيا وقيمة بلاغية تحفزك لاستقبال ما يأتى من معانى جديدة.

كما تظهر القدرة الشعرية كذلك فى الحذف حين نجد له مبرره كما فى «بكعبها تدعوه.. بالعين.. باللسان.. الخ.

---

(١) ابن عاشور التحرير والتنوير تفسير الآية ٩٦ من سورة البقرة، وانظر تفسير المنار: ٣١٠/١.

(٢) عبد القاهر الجرجانى دلائل الإعجاز ص ٢٢٣.

وقد أجاد الشاعر فى استعمال الدلالات الزمنية، لا لتدل على زمن ما فقط، ولكن لتفيد معنى زائدا كالحركة والنشاط، والتجدد، وهو ما يلاحظ فى استغلاله للفعل المضارع لما فيه من طاقات فعاله، ففى النص نجد الأفعال: « يغرق، يمزق، يصعد، تلفظ، يولد، ينتهى، يموت، يجىء، يلوك »، هذه كلها أفعال مضارعة تدل بصيغتها الصرفية على الزمنيين: الحاضر والمستقبل فضلا على دلالتها على الحركة والاستمرار وهما أمران يفيدان زيادة فى المعنى العام للنص، ويثريانه، ذلك لأن البناء الصرفى يكون فعالا إذا كان مرتكزا على نشاط التركيب أو فاعلية السياق، فهو – أى البناء الصرفى – حين يستغل استغلالا حسنا بكل طاقاته « يوجه المتلقى إلى تفهم النشاط اللغوى فى اعتبارات بعيدة، وراء الصفات الموضوعية أو الدلالات الموجهة، ويعمل فى إدراك مواقع المكونات الصرفية على الوجدان ».

ومعنى ذلك أن تركيز الشاعر على هذه الأفعال المضارعة يوحى لوجدان القارىء بهذا الاستمرار والتجدد للأفعال القبيحة، فى غياب الحياء، وفى لحظات موت الضمير، فالدعوة إلى الفواحش كانت مستمرة بلا انقطاع فهى تدعوه، وتدعوه بوسائل كثيرة مختلفة، بالكعب تدعوه، باللسان تدعوه، بالعين تدعوه، بكل فتحة فى ثيابها تدعوه، إنها وسائل إغراء بالحرام.

وكذلك الحال فى تكرار الفعل « يلوك »، فهو فعل فى مادته يدل على هذا التكرار الأليم فى الفعل « لاك يلوك لوكا اللقمة: يعنى مضغها أهون المضغ وأدارها فى فمه » كما تدل صيغته الصرفية على الاستمرار، وقل مثل ذلك فى الفعل « يجىء » فهو يدل هنا على تكرار مجىء الأطفال غير الشرعيين إلى الحياة ليشقوا ويلوكوا مآسى الزمان.

لذا يمكن القول إن الشاعر فى هذا النص قد أجاد فى استخدام الطاقات الصرفية للفعل المضارع كما أجاد فى توظيف الدلالات المعجمية للكلمات كما رأينا فى الفعل « يلوك » الذى يدل على تكرار الذل والمهانة بدلالتيه، الصرفية والمعجمية، يقول عبد القاهر الجرجانى فى الفرق بين الدلالة بالاسم والدلالة

بالفعل: «إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضى تجدده شيئا بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضى تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء»[1]، ولك أن ترسل النظر المرة بعد المرة إلى النص لترى كيف نجح الشاعر فى المزاوجة بين الصيغتين معا ليدل على المقصود فهو حين يقول: «بكعبها تدعوه» يدل بالاسم على ثبات الآلة المستخدمة فى الدعوة وهى «الكعب» وقد رأينا موقف «الشرع» منه كسلوك اجتماعى، ويدل على التجدد بالفعل «تدعوه».

من كل هذا نستنتج السر فى ذلك الشعور الذى ينتابنا ونحن نقرأ هذه القصيدة وقد تتالت فيها الأفعال، إذ نشعر بمرارة الحياة التى لا ينتهى فيها فعل الفاحشة ولا تتوقف فيها الحركات المريبة، ولا ضجيجها المفزع، إنها حياة بؤس وشقاء هى تلك التى تشكل الواقع النفسى للشاعر فتملأه غيظا وحزنا سرعان ما يتحول إلى توتر ينساب بعد ذلك على اللسان ليترتب فى كل متكامل يشكل لغة شاعرية ترتيبا تنتظم فيه الألفاظ فى النطق حسب انتظام معانيها فى النفس، بنفس التوتر ونفس الحزن والغيظ والغم.

إن الشاعر بهذه المهارة فى التكنيك اللغوى قد أنتج نصا يستوعب بحق الانحلال الأخلاقى ويصوغه فى تراكيب شاعرية جميلة من حيث هى تركيب نحوى روعى فيه التقديم والتأخير، ومن حيث هى طاقات صرفية وصوتية تحمل كما من الانفعال المنظم، ومن حيث هى صور شعرية تستهدف التخييل الهادف كما فى قوله: «تذرع الرصيف فى مهانة» «تختفى بالعار فى سيارة» هكذا بالتنكير «سيارة» وأى سيارة لا يهم نوعها ولا انتسابها.

ولك أن تتأمل بعد ذلك هذه اللفتة الجميلة التى اختزلت الزمان:

وينتهى المطاف فوق مخدع

يموت تحت وزره جنين

---

(١) دلائل الإعجاز ص١٣٣.

الزمان ينتقل بك فجأة من المقدمة التى تعبر عن فراش الحرام والخديعة « مخدع » إلى النتيجة المؤلمة التى تعبر عن الشقاء الذى هو الموت البطىء، لقد اختزل الشاعر مدة الحمل كلها لينتقل بك مباشرة إلى الآلام، حتى آلام الوضع تختزل وتنسى، لأنها لا تمثل شيئا أمام آلام اليتم والعار الذى سيعانيه « مولود الجنون » وهو « يلوك تحت شدقه مآسى الزمان ».

إن الشاعر بهذه البراعة فى الجمع بين « تكنيك » القصة « وتكنيك » الشعر، يحمل القارىء على تتبع القصة وأحداثها، ليعيش التجربة النفسية مع المبدع، حتى إذا ختم القراءة تركت فيه القصيدة أثرا نفسيا طيبا هو « الأثر المطلوب » الذى يمثل مقاصد الشاعر، إنه يكره للقارىء الرذيلة ويشعره بمأساة أصحابها وشقائهم من جهة وشقاء المجتمع بنتائج أفعالهم من جهه أخرى، وبذلك يكون الشاعر محمد ناصر قد استطاع أن يقبح القبيح بأسلوب شيق جميل، وذلك هو هدف التربية الجمالية التى تحقق ضربا من المشاركة الوجدانية الفعالة، إذ أن « التربية الجمالية هى بلاشك الوسيلة الناجعة التى يتسنى لنا عن طريقها أن ننتقل من أخلاق جزئية محدودة إلى أخلاق عامة كلية، إذ تحيا نفوس الآخرين فى أعماق ذواتنا، لا بوصفها مجرد انعكاسات لأذواقنا الخاصة ورغباتنا الشخصية، بل بوصفها تجارب حية تشارك فينا من « الداخل » فنستطيع من هذا الطريق أن ننفذ إلى عوالم نفسية جديدة مغايرة لعالمنا الشخصى، ولاشك أن هذا الإشعاع الروحى الذى يتحقق عن طريق الأعمال الفنية إنما هو مدرسة أخلاقية كبرى نتعلم فيها التعاطف والتناغم والمشاركة الوجدانية، بحيث قد يسمح لنا أن نقول : إن الفن هو أعمق النشاط البشرى جميعا، تعبيرا عن « الاتصال »، وأشدها إثارة للانفعال، وأكثرها تأكيدا لاستمرار التاريخ وتعاقب الأجيال، وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن رسالة الفن الكبرى - حتى يومنا هذا - إنما هى أن يكون « أداؤه يواصل بين الموجودات »[1].

---

(١) إبراهيم زكريا : مشكلة الفن ص١٨٠ - ١٨١ .

ومع كل ذلك فإن القارىء لقصيدة الشاعر محمد ناصر هذه قد يلاحظ أنه قد وقع – ولكل جواد كبوة – فى بعض الهنات الموسيقية لاسيما بعض ما يتعلق بالقافية التى كانت جميلة لولا ما خالطها من (إقواء) أدى إلى نشاز كما فى قوله:

يمـــــوت تحـــــت وزره جــــــنــــــين

يجىء للحــــيـــاة بعـــد أشـــــهـــــر

بـــعــــــــــــــــــــــاره الــــدفـــين

يلوك تحت شــــدقـــه مــــآسى الزمــــان[1]

كما يلاحظ نقص طفيف فى استخدام بعض الطاقات اللغوية كاستخدام «المعرفة» فى موضع لا تليق به «المعرفة» أبدا، لأن السياق يفرض النكرة فرضا، ذلك هو ما يتبين للقارىء من قوله: «يجىء للحياة بعد أشهر» فالحياة معرفة بهذا الشكل هى حياة عظيمة تصلح بالعمل الجليل، وتليق بالعظماء من الناس، أما الحياة التى يريدها الشاعر، فى هذا الموضع فهى حياة الذل والمهانة، ولذا كان النشاز – فى ظنى – هنا – واضحا، وسببه عدم ملاءمة وانسجام الطاقة اللغوية هنا مع الباغث والمقصد، أقول هذا وأنا أعلم أن الضرورة الشعرية قد يكون لها ثقلها فى توجيه الطاقات اللغوية، كما الحال عند جميع الشعراء، لقد كان الأحسن لو وظفت الكلمة هنا نكرة كما فى قوله تعالى وهو يتحدث عن حرص اليهود على الحياة ﴿**وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَىٰ حَيَاةٍ**﴾ وقد مر بنا رأى عبد القاهر الجرجانى فى تعليله لجمال النكرة فى هذه الآية إذ كان لها «لطف موقع لا يقادر قدره»، وإنما تليق النكرة فى عبارة الشاعر لأن الأثر الكلى الذى يستهدفه إنما هو معالجة سلبيات السلوك الإنسانى.

وخلاصة القول إن الشاعر محمد ناصر قد نجح فى نقل هذه التجربة الشعرية الناضجة، نجاحه فى تحقيق المقاصد الأخلاقية التى استهدفها فى هذه

---

(١) محمد ناصر: ديوان: أغنيات النخيل.

القصة الشعرية الطريفة التى لها بداية مثيرة ومسهمة، ولها عقدة محفزة، ولها نهاية طبيعية فى انسجامها مع الأحداث، وسبب نجاح الشاعر لا يعود إلى تمكنه من الأدوات الفنية وقدرته على اختيار الموضوع الذى كان أشبه بمغامرة فقط، ولكن – وبصورة مؤكدة – لأن العاطفة التى تشكل تلك الأدوات معها كانت عاطفة صادقة، هيمنت على المعانى والصور فحولت تعددها وتنوع القيم التى تحملها إلى وحدة، تحدث الأثر المطلوب، وتوقظ الضمير النائم، والسر الذى يقف وراء ذلك كله إنما هو «الإيمان الذى يضىء» ذلك الذى يسند النفس التى هى الرحم التى تنشأ التجربة الفنية فيها وتنمو، يسندها إلى أصل تصدر عنه فى كل اتجاهاتها، وتخيلاتها، فتتأثر به فى كل انفعالاتها، ذلك لأن الإيمان عند مثل هذا الأديب يصبح الباعث الأساسى الذى يحرك – بمثابة مؤثر واستجابه – تلك الكوامن الطبيعية فى إنسانية الإنسان.

ذلك أن «الباعث» الذى يصدر عنه العمل الأدبى هو الذى يسهم بشكل أساسى فى عملية البناء الفنى، بل إن أى استخدام للغة باعتبارها أداة الأديب فى إبداع ما أبدع لا يكون مشاكلا للباعث يؤدى – كما يقول النقاد – إلى نشاز فى التعبير.

* * *

تحليل لقصيدة «عمران» للشاعر حسين زيدان

القصيدة رؤيا جديدة للوجود من منظور إيمانى تجسد فيها الوعى الروحى للكون والحياة، الوعى الذى يفهم معنى الملكوت فهما يتفاعل فيه عالم الحس بعالم الغيب تفاعلا لا تعرفه العقائد الأخرى وهو الأمر الذى يمنح القصيدة أصالتها وأسلمتها فالعقيدة هى الأساس الفكرى والفنى للأثر الأدبى، الذى أبدعه الكاتب، وهى التى تتحكم فى كل عناصر العمل الأدبى، ويمكن أن نبين ذلك من خلال الملاحظات التالية:

أولا: مصدرية العنوان: كلمة عمران وردت عنوانا وتكررت فى القصيدة كثيرا جدا فما دلالتها وما مصدرها كرمز استغل بإتقان ووعى شديدين؟ ثم ما السر فى أن يكون أول بيت تستهل به القصيدة هو:

عمران جئت فغابت الأسرار ما كل معجزة لها تكرار؟

العنوان «عمران» يحدد مبدئيا رؤية الشاعر، وفهمه للكون والحياة وهمومه وميوله واهتماماته، فكلمة «عمران» هنا رمز يحدد للمتلقى إن كان إطاره المرجعى إسلاميا مقصدية الخطاب، فعمران يعنى فى القرآن الكريم الذى يحدد مصدرية الرؤية الشعرية عند زيدان عدة معان عمقها واحد منها:

أ - سلالة أحد المصطفين الأخيار الذين أعدهم الله لحمل الرسالة، ويبين ذلك قوله تعالى ﴿ **إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَىٰ آدَمَ وَنُوحًا وَآلَ إِبْرَاهِيمَ وَآلَ عِمْرَانَ عَلَى الْعَالَمِينَ** ﴾.

ب - والد المرأة الطاهرة، والمربى القدير الذى يهيىء المرأة المثال التى تلد «الأنبياء» وتربى وتنشىء المصلحين، قال تعالى ﴿ **وَمَرْيَمَ ابْنَتَ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهِ مِن رُّوحِنَا وَصَدَّقَتْ بِكَلِمَاتِ رَبِّهَا وَكُتُبِهِ وَكَانَتْ مِنَ الْقَانِتِينَ** ﴾.

ج – طول العمر وهو من دلالات الخلود التى تحيل إلى الشهيد ﴿**وَمَا يُعَمَّرُ مِن مُّعَمَّرٍ وَلا يُنقَصُ مِنْ عُمُرِهِ إِلاَّ فِي كِتَابٍ**﴾.

د – التجرد لعبادة الله وإعمار المساجد وهو نوع من عمران القلب باليقين وطرد الشك ﴿**إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ**﴾.

هـ – العمران والإملاء الذى يناقض الإخلاء والإفراغ والإفساد ومنه عمران الأرض الذى هو مقصد وهدف من أهم الأهداف التى خلق من أجلها الإنسان وهو ثانى مقصد بعد عبادة الله: ﴿**هُوَ أَنشَأَكُم مِّنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا**﴾.

فالرمز «عمران» مكثف الدلالة، وأصيل أصالة متينة، وغنى جدا، وفوق ذلك كله يدل على عمق فى الوعى العقدى، وفهم لدلالات القرآن الكريم ومشاكلة لفظه لمعناه، فالشاعر فى قصيدته «عمران» يرمز للرجل الذى سيبعث ليعمر الأرض بعد خرابها ويطهرها بعد أن تفشت فيها الرذيلة، وبالجملة، الرجل الذى سيحيى المجتمع الإسلامى ويخرجه من الضياع والتيه والضلال والظلمات ليضعه حيث ينبغى أن يكون ليسير على درب الأنبياء والمصلحين.

ثانيا: الرمز عمران فى القصيدة:

ونعتقد أن الشاعر قد نجح فى اختيار الموضوع القادر على معادلة الانفعال والأفكار، كما نظن أنه قد أتعب نفسه كثيرا ليحصل على هذا الموضوع المعادل أكثر مما أتعب نفسه أبو فراس الحمدانى فى رمز «الحمامة» والشاعر الفذ لبيد فى «الحمار الوحشى» فى قصيدته المعلقة إذ أسقطا عليهما مشاعرهما بتمكن مكين لعله السبب فى خلود القصيدتين.

فليس فى اختيار الرمز الموضوعى عشوائية، وإنما هناك خضوع كامل لعملية الانتقاء والاختيار من جانب الشاعر ليحقق بذلك «الأثر المطلوب» أو المقصدية الشعرية، فالموضوع «الرمز» يمكن النص من إنشاء موقف شعورى مؤثر فى القارىء لاسيما بعد أن أكسبه – كما سيتجلى ذلك بعد قليل – علاقات جديدة أثرت معناه وكشفت عن بعض جوانب الغموض الذى يكتنف الرمز، مما

ساعد الموضوع على التنامى مع القارىء شيئا فشيئا يزداد فيه اكتمالا كلما ازداد وضوحا حتى آخر القصيدة.

وقد تجلت تلك العلاقات المتنامية فى أبيات مختلفة من القصيدة تكرر من خلالها الرمز «عمران» كثيرا مما يكشف عن موضوع القصيدة كما يستشف من الأبيات التالية:

١ - فأول بيت فى القصيدة هو:

عمران جئت فغابت الأسرار   ما كل معجزة لها تكرار

وهو بيت يضعنا أمام تساؤلات، ويستفز فينا الروح التى هى شغوف بحب معرفة المعجزات، وتتوق إلى معرفة الأسرار، أليس يبدو من البيت أن عمران هو الذى يملك الإجابة عن الأسرار «عمران جئت فغابت الأسرار» مجىء عمران مرتبط بغياب الأسرار، أو قل تكشف عنه ليعلمه الأسرار، والذى قال لموسى: ﴿ **فَلا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّىٰ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا** ﴾، وقد تعجب موسى أمام أمر السفينة، والطفل الذى قتله، والجدار الذى يريد أن ينقض فيقيمه ويعيد بناءه دون أجر، وما انصرف إلا بعد أن أنبأه عن السر ﴿ **قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا** ﴾.

٢- وفى البيت (٣٤) يضيف عنصرا جديدا هو العين، عين «عمران»

عيناك يا عمران لغز بدايتى   ونهايتى ما ناحت القيثار

فيتأكد أمران:

أولهما أهمية اكتشاف شخصية عمران لأنه لغز البداية والانطلاق نحو المستقبل الذى لايزال سرا من الأسرار.

وثانى الأمرين أن لغز البداية يكمن فى عينى عمران، والعيون لها دلالة خاصة، انها الآلة التى بها نبصر فبدونها لن يتضح لنا شيء من الكون، فغياب العين غياب للتصور الواضح، ومجيئها يعنى وضوح التصور، ويؤكد ذلك بيت آخر:

عيناك ياعمران رؤيا ليلة   هل للمفسر من ركوب قطار

٣– وفى اليت (٤٨) يتكرر الرمز مقرونا بالعين أيضا ليؤكد دورا من أهم أدوار عمران وهو الدور المتمثل فى الصراع الحضارى:

عيناك ياعمران تفشي سرها   وتعيد ما أخفت لنا عشتار

فبهذه الصورة العقدية التى هى غاية فى الجمال نجد أن عيني عمران هما اللتان ستفشيان سرا أخفته عشتار، وإذا كان «عشتار» رمزا يدل على آلهة الحرب والحب عند الوثنيين من سكان ما بين النهرين، فإن وظيفتها فى القصيدة هى تضليل الناس، وإخفاء الحقيقة لأنها فى ذاتها خرافة وكذب، وسراب طالما جرى الناس خلفه، ولعل آخر من ضلله «عشتار» هو الشاعر المعاصر الذى اتخذ منه رمزا شعريا وظفه بكثافة ليدل على مقاصد مختلفة تبين اليوم بطلانها.

وفى البيت أو قل السطر (١٠٩) – (لأن القصيدة من حيث البناء الهيكلى تتراوح بين العمودى وشعر التفعيلة، مما أدى إلى تنوع الفضاءات، وهو بناء له دلالته، ولكن هذا ليس أوان الحديث عنه) – يعود الشاعر من جديد ليسأل عمران قائلا:

عمران من يحييك فى نفس جديد؟

ونلاحظ أن هذا السؤال: «من يحييك فى نفس جديد»؟ يتشاكل مع النفس الجديد للقصيدة، التى انتقلت من الهيكل العمودى إلى البناء الجديد، فدل ذلك على نماء فى الفكرة والبناء، ولعله لذلك أعقبه بتساؤل عن الطريقة المثلى والمنهج الصالح للبعث والحياة الحرة الكريمة التى شرفنا بها الإسلام، ويقترح الشاعر فى السؤال ثلاث صيغ: النشيد والحديد والرفات.

هل سوف نبدأ بالنشيد.

أم بالحديد.

أم بالرفات.

٤– بعد هذا البيت الذى يوحى باقتراب أجل الانبعاث الحضارى للرمز الذى سيعمر الأرض إصلاحا وعدلا، وسيعيد للرسالة رونقها وجمالها وفعاليتها وتأثيرها تجده يعقبه بأبيات تنبه عمران إلى خطورة التردد أو الالتفات إلى الخلف، لأن ذلك لم يعد وقته، فقد بلغ السيل الزبى، وآن أوان الثورة لإسقاط الأقنعة التى تحمل فى طياتها رياح الشيوعية.

لا تلتفت عمران فالحبل انشظى هى ليلتى فلتسقط الأعذار

ويؤكد :

لا تلتفت عمران أنت بدايتى ونهايتى إن خاننى استمرار

ويؤكد ثالثه :

لا تلتفت عمران إن رياحهم لو بايعتك لبايع الأحبار

وليس من شك أن الرمز هنا يأخذ من التراث الإسلامى ورموزه صورة سيدنا « لوط » عليه السلام حين أمرته الملائكة بالخروج ليلا ونهته عن الالتفات إلى الخلف لأن الملائكة حضرت بقوتها وفتوتها وعظمتها بأمر من الله وقدر لتهلك أهل الطغيان الذين أشاعوا فى الأرض فسادا لم يسبق له مثيل استحقوا بسببه الدمار الذى لا يبقى ولا يذر لهؤلاء المفسدين جذرا.

قال تعالى : ﴿ **فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِّنَ اللَّيْلِ وَلا يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ إِلاَّ امْرَأَتَكَ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ * فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ مَّنضُودٍ * مُّسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ وَمَا هِيَ مِنَ الظَّالِمِينَ بِبَعِيدٍ** ﴾ [هود : ٨١ - ٨٣] .

٦- وفى البيت « ١٤ » يتجلى لنا سر جديد من الأسرار التى تترجم سبب إصرار الشاعر على عودة عمران ذلك هو توزيعه للأدوار ، فالقضاء على هذه الريح الغربية المتعبة يحتاج إلى تعاون وحسن تدبير القيادة الرشيدة :

أنا متعب بالريح ياعمران قم فالريح يعرف سرها الإعصار

أنا لم ألقنك الحكاية كلها كن أنت حتى تفهم الأدوار

فالريح الغربية تعصف بقوة تستهدف الجذور الحضارية والأصول التى يبنى عليها المجتمع من عقيدة ولغة وتقاليد إسلامية .

٧- وقبل أن يختم الشاعر قصيدته يعود من حيث بدأ ليستكمل الدائرة ، كما الحال فى الفن الإسلامى الذى ينبنى على الأهلة والدوائر والمستقيمات ، ويعود إلى الرمز ليختم القصيدة باستفسار عن الوصية ، والوصية فى الإسلام أساس من أسس البناء السليم ﴿ **وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ** ﴾ ولكن مع

ذلك يشير إلى أن الوصية لا معنى لها إذا لم تجد الآذان الصاغية والقلوب الواعية، فهى تحتاج إلى أن يعود معها عمران رمز الجيل الجديد، رمز الحرية والشرف والكرامة والعزة والصلاح والعذرية وعمران الأرض.

عمران ما معنى الوصية؟

طالما الإنسان ضاع

والقلب للرؤيا ارتعد

لم لم تعد؟

عمران عد

عمران عد

عمران عد

ومع أن السؤال المطروح بشأن الوصية يوحى بشىء من القلق والحيرة، وهى صفة نفسية، وحالة من حالالتها، حين تفقد علاقتها بمثبت القلوب، تتناقض مع الروح الإسلامية التى تسيطر على القصيدة سيطرة كاملة، فإن للتساؤل عن جدوى الوصية أهميته الكبرى لاسيما حين يكون فى آخر مقطع للقصيدة ليضع لهاخاتمة هى فى الحقيقة بداية لمسيرة جديدة لأن الشاعر يفهم - فعلا - الوصية بهذا المعنى، فقد كتب بعد ذلك فى مجلة «الرواسى» التى كان يومئذ رئيس تحريرها تحت عنوان «الوصايا» يقول: «ارتباط الوصية بالمتوفى يزيد الوصية حياة، وكان العلماء يفضلون الاقتداء بمن مات على فطرة الإسلام خشية وقوع الحى فى الانحراف فيقتدى بانحرافه عرفها بعضهم بأنها العهد بالنظر فى الشىء، الوصية أيضا فن من الفنون الأدبية تنقل أفكار وأسرار النفس والظواهر الاجتماعية، وترتبط عادة بفنون أخرى، إلى درجة النماذج، وهى فن من الفنون الإسلامية العريقة والمهملة فى عصرنا الحديث، ولعل القصة هيمنت بنثريتها على تلك الألوان، والتمازج يكون بين الوصية والحكمة والنصيحة والمثل والموعظة والعبرة والرسالة، إن الجينات الوراثية التى تنقل صفات الآباء إلى الأبناء يقابلها لدى الشعوب فى المجال الفكرى جينات فكرية يتواصى بها الناس، وكان الصحابة رضوان الله عليهم يكتبون فى صدور وصاياهم: بسم الله الرحمن الرحيم، هذا

ما أوصى به فلان، أن يشهد أن لا إله الا الله وحده لاشريك له ويشهد أن محمدا عبده ورسوله، وأن الساعة آتية لا ريب فيها، وأن الله يبعث من فى القبور..

والوصية تحرص فى كل الحالات على ثوابت تستدعى الاهتمام كما تحرص على ضرورة التماشى مع المتغيرات مكينا لسنة الله فى الإنسان والكون والحياة[1]. فالوصية - عند الشاعر - استمرار لحياة معينة هى هنا حياة المجتمع الإسلامى الذى أوكل إليه دون غيره أمر عمران الأرض، وإصلاح شؤون الناس، وهى بعد ذلك تتضمن الحفاظ على شهادة الحق، وتحرص على الثواب وتنظيم المتغيرات لئلا يقع المجتمع فى الأنحراف الخطير، الانحراف العقدى الذى لا يصلح - إن حدث للأمة - شىء لأنه فساد للتصور الذى تنبثق عنه، وتتلون بلونه، أفعال وأقوال الناس كلها.

ثالثا: الصور الجزئية ذات الترابط العقدى:

فى القصيدة صور جزئية متعددة تشكل إلى جانب الرمز والموسيقى الشكل الجمالى للقصيدة، هذه الصور مثل: (القلب للرؤيا ارتعد - أنا متعب بالريح - فالريح - فالريح يعرف سرها الأعصار.

لاتلتفت عمران إن رياحهم   لو بايعتك لبايع الأحبار
عيناك ياعمران تفشى سرها   وتعيد ما أخفت لنا عشتار)

إن الصور الجزئية هنا تتضافر لتشكل كلا متكاملا بسبب وحدة العقيدة فعشتار التى ترمز لما يعاديه الإسلام بحكم مخالفته للتوحيد يصبح هنا صورة جزئية منسجمة مع التصور الكلى، لأنها وظفت فى إطار الخيانة إذ تخفى الأسرار التى يريد عمران كشفها فهى إذن فى حرب مع عمران.

والصورة (القلب للرؤيا ارتعد) ترسم صورة للقلب غير صورة الخفقان إنه يرتعد، إنه هو الإنسان ذاته يرتعد، والريح التى تعنى هنا الاجتياح الفكرى الوثنى الجديد للساحة الإسلامية، على ألسنة المفكرين والشعراء هى التى أتعبت الشاعر (أنا متعب بالريح يا عمران) بل هى التى امتنعت عن مبايعة أهل الحق

---

(١) الوصايا: ضمن مجلة الرواسى ع٢ سنة ١٩٩١ مجلة تربوية ثقافية تصدرها جمعية الاصلاح الاجتماعى والتربوى «بباتنة - الجزائر.

(إن رياحهم لو بايعتك لبايع الأحبار) إنها تلتقى هنا مع (الأحبار) حين خانوا الرسول ﷺ فى التاريخ الإسلامى بالمدينة المنورة فأجلاهم، ولذلك احتاجت إلى مقاومة شديدة (فالريح يعرف سرها الإعصار) الإعصار هو الصورة المستأصلة لأهل الخيانة ولرياح الكفر.

إن هذه صور جزئية تتجاور وتتنافس لتشكل - فى النهاية - مع الرمز (عمران) الذى يسيطر على القصيدة صورة كلية هى القصيدة، ذلك لأن «الصورة ليست مجرد زخرف بل هى جزء لا يتجزأ من الشعر»[1].

إن الصور ذات الرمز الإسلامى بادية فى القصيدة، وهى كثيرة، ومتكاملة المعنى والإيحاء، ولتقرأ البيتين التاليين لتتذوق أحد أهم رموز الشعر الإسلامى:

قد ترتدى ثوب الصباح وتنتهى　　للشمس خلف صحابة قد ساروا

أو تختلى فى (الغار) إن جبالنا　　أضحت «حراء» وسرها إجهار

فالغار وهو رمز إسلامى يستمد قوته الشعرية والإيجابية والتصويرية، والتخيلية من حدث تاريخى عظيم أشارت إليه الآية القرآنية في قوله تعالى: **﴿إِلاَّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَىٰ وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا﴾** [التوبة: ٤٠].

ومن حدث تاريخى آخر فى حياة صانع الحياة البشرية الجديدة محمد رسول الله ﷺ إلى الناس كافة ألا وهو حدث نزول الوحى فى «غار حراء» الغار المهيب المحجب الذى كان فيه محمد ﷺ يتعبد ويصقل قلبه وينقى روحه ويقترب من الحق جهده، ويبتعد عن الباطل وسعه، حتى وصل من الصفاء إلى مرتبة عالية انعكست فيها أشعة الغيوب على صفحته المجلوة، فأمسى لا يرى رؤيا إلا جاءت كفلق الصبح.. الغار الذى حوى رجلا يتحنث ويتطهر نائيًا بجسمه وروحه عن أرجاس الجاهلية ومساوئها، لكن الشعلة لم تكن نارا تستدرج النظر بل كانت نورا ينبسط بين يدي وحي مبارك يسطع على القلب

---

(١) سى دى لويس: الصور الشعرية ص١٦٠.

العافى بالإلهام والهداية، والتثبيت والعناية، وإذا محمد ﷺ يصغى فى دهشة وانبهار إلى صوت الملك يقول له «اقرأ»[1].

فالغار إذن رمز يوحى بكل هذه المعانى، يوحى بالصفاء والنقاء والطهارة، ويوحى باقتراب نور اليقين والهدى والتقى والعلم، ويوحى بانتصار كلمة الحق لتكون «كلمة الذين كفروا السفلى، وكلمة الله هى العليا» ليذهب بعد ذلك كله الحزن وتنزل الطمأنينة والسكينة.

لذلك كله كان للرمز «الغار» فى الشعر الإسلامى دلالته العميقة التى تثرى النص وتعمق دلالته الكلية، وتربطها بالعقيدة والرؤيا، وقد يلمس القارىء لقصيدة «عمران» فى البيت التالى معانى هذا الرمز بادية إذ يقول:

قد ترتدى ثوب الصباح وتنتهى   للشمس خلف صحابة قد ساروا
أو تختلى فى الغار إن جبالنا   أضحت «حراء» وسرها إجهار

فهذه صورة رمزية مفعمة بالدلالات الذهنية والحسية يرسمها الشاعر بمهارة الفنان وشعور المؤمن وإحساس الشاعر فجاءت لتحدث تكاملا عميقا فى الشعور والفكرة والصورة الكلية والموضوع، وذلك هو المرجو، فنيا من الصورة الشعرية الجزئية إذ أن «المهارة الفنية هى خاوية لا طائل تحتها ما لم تطابق تكاملا أعمق فى الشعور والفكرة والصورة والموضوع»[2].

كذلك الحال بالنسبة لأسماء الرسل والأنبياء، فإن توظيفها فى شعر حسين زيدان يكون دائما حاملا لدلالات خاصة إلى جانب الدلالة العامة التى يشترك فيها الأنبياء والرسل أجمعون كأن يكونوا رمزا للخلاص، ونورا يهدى إلى الطريق المستقيم، ففوق الدلالة العامة توجد الدلالة الخاصة، إذ هو عندما يوظف مثلا «نوحا» عليه السلام فى البيت التالى:

لا لون في شفتي ولا فلكا دنا   يا ليت نوحا في فمي إبحار

فالرمز «نوح» هنا يصنع صورة رمزية – على ما يجللها من الغموض، وما تحمله من أفكار مكثفة – فإنها تعنى شيئا يمكن تحديده بالاعتماد على القرائن مثل كلمة «فلك» التى هى قارب النجاة المنتظر.

---

(١) محمد الغزالى: فقه السيرة ٨٥ – ٨٦.

(٢) سى دى لويس الصورة الشعرية ص١٧٢.

الموسيقى والبناء: هذه القصيدة تجمع بين شكلين موسيقيين هما:

١ – موسيقى القصيدة العمودية، التى تتميز بالكثافة الصوتية والنغمات المتسقة المنظمة الرتيبة فتحقق (فائض الإيقاع)[(١)] كما تتجلى فى معظم القصيدة، بدءا من مطلعها:

عمران جئت فغابت الأسرار ما كل معجزة لها تكرار؟

٢ – موسيقى قصيدة التفعلية التى تتميز بخضوعها للكم الأنفعالى والشحنة العاطفية والدفقة الشعورية كما تتجلى فى الخاتمة:

عمران ما معنى الوصية؟
طالما الإنسان ضاع
والقلب للرؤيا ارتعد
لم لم تعد؟
عمران عد
عمران عد
عمران عد

ويبدأ هذا التشكيل الثانى القائم على التفعيلة من السطر (١٠٩) لأن القصيدة من البناء الهيكلى الممزوج الذى تراوح بين العمودى والحر مما أدى إلى تنوع الفضاءات، وهو بناء له دلالته، فالشاعر هنا يتوقف ليسأل عمران قائلا:

عمران من يحييك فى نفس جديد؟

ونلاحظ أن هذا السؤال: «من يحييك فى نفس جديدا»؟ يتشاكل – كما قلنا – مع النفس الجديد للقصيدة التى انتقلت من الهيكل العمودى إلى بناء التفعيلة، فدل ذلك على نماء فى الفكرة والبناء، ولعله لذلك أعقبه بتساؤل عن الطريقة المثلى والمنهج الصالح للبعث والحياة الحرة الكريمة التى شرفنا بها الإسلام، ويتساءل الشاعر عن صور البداية وطبيعتها؛ لأن الإصلاح يتوقف على طبيعة البداية التى فى نظره تحمل ثلاث احتمالات: النشيد أو الحديد أو الرفات:

---

(١) صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية: ١٩٥.

هل سوف نبدأ بالنشيد

أم بالحديد

أم بالرفات

بماذا نبدأ رحلة التطور والنهضة؟ هل نبدأها بالأغانى والأفراح؟ أم نبدأها بمقاومة الغزاة المعتدين؟ أم نبدأها بالعودة إلى رفات الأجداد والتاريخ؟

إن القصيدة تجمع بين شكل القصيدة الخليلية وشكل قصيدة التفعيلة وهذا يطرح تساؤلا كبيرا – لاسيما حين نفكر من جهة اعتبار الشكل فى ذاته رمزا إما للأصالة والصمود ضد الرياح التغريبية وإما رمزا للتمرد ضد الذات الحضارية انتصارا لروح الحداثة والتغريب – أكان الشكل الموسيقى عند الشاعر حسين زيدان مسألة عرضية؟ أم كان أمرا مقصودا ليكون به معادلا موضوعيا ومشاكلة فنية بين الشكل والمضمون؟

كان صلاح فضل قد حاول أن يجيب عن هذا السؤال الكبير وهو يعالج مشكلة (الأشكال الشعرية وارتباطها بالعصور الأدبية)[1] مستندا إلى التحولات التى تعرض لها قانون الخليل عبر التطورات الأدبية العربية نفسها متجلية فى الموشحات والأزجال قديما وقصيدتى التفعيلة والنثرية حديثا فقال: «لقد استطاع شعراء كبار مثل السياب والبياتى وعبد الصبور وحجازى ونزار ودرويش وغيرهم أن يبقوا على جسر التواصل وهم ينتقلون إلى حداثات جديدة تضيف إلى الشعرية العربية تراثا أصيلا وخلاقا»[2] ونحسب أن الشاعر حسين وإن استطاع أن يحقق ذلك التواصل فإنه يكرس جهده الفنى من أجل الأصالة أولا وقبل كل شىء، لذلك نرى أن التحول فى هذه القصيدة من العمودى إلى التفعيلة له هدف أساسى هو ما تكشف عنه الأسئلة الاحتمالية الثلاثة السابقة.

* * *

---

(١) صلاح فضل: نفسه: ١٣٥.

(٢) صلاح فضل: نفسه: ١٣٦.

الرؤية الشعرية والتصوير الكاركاتورى

إن كانت الصورة الشعرية «رسما قوامه الكلامات المشحونة بالإحساس والعاطفة»(١) فإن ذلك هو ما يفسر بالضبط سر استخدام الشاعر أحيانا الصورة الكاريكاتورية، ذلك لأن للتصوير الكاركاتورى - بصفة عامة - مقصدا هاما هو السخرية اللاذعة التى من شأنها أن تؤدى بالمسخور منه إلى تعديل فى سلوكه الاجتماعى أو الخلقى أو السياسى أو الفكرى أو العقدى، ومن ثم فإن أى تصوير كاريكاتورى يحمل فى طياته التعبير الساخر عن رؤيا محددة للمجتمع، وعن فهم معين للواقع، لا سيما ونحن نعلم أن «أول خطوة فى إبداع الصور هو أن يقرن الشاعر نفسه إلى الأشياء التى تستهوى حواسه»(٢)، ومن ثم تعبر عن موقفه من العالم من حوله، على أن طريقة التصوير قد تحمل دلالات هامشية تتطلب تأويلا لحرفية الصورة الساخرة، «لأن السخرية لا تحقق أو لا تقوم بوظيفتها إذا لم يكوِّن المرسل إليه هذه الصورة عن القائل موقفا مخالفا لما يقول أى يؤوله بأنه يتظاهر بقصد حرفية التعبير مع أن رأيه الحقيقى ليس كذلك»(٣)

والتصوير من هذا النوع قديم فى الأدب العربى، إذ نجده فى أدب المقامات عند الهمذانى والحريرى، ونجده كذلك فى شعر الهجاء، ولا سيما هجاء المتنبى لكافور الأخشيدى وهجاء جرير والفرزدق الذى عرف بالنقائض.

فنحن نجد - مثلا - جريرا، وهو ينقض قولا فيه فخر للفرزدق يقول:

أخزى الذى سمك السماء مجاشعا   وبنى بناءك فى الحضيض الأسفل

بيتا يحمّم قينكم بفنائه   دنسا مقاعده خبيث المدخل

وفى موضع آخر يقول مصورا الفرزدق تصويرا ساخرا جدا ينعته بأنه

---

(١) سيسيل دى الويس: الصيورة الشعرية: ٧٦.

(٢) سيسل دى الويس: الصورة الشعرية ص: ٧٦ ترجمة احمد نصيف الجنابى وآخران.

(٣) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٣٢ / مكتبة لبنان / الشركة المصرية العامة للنشر.

(وزواز، وهو الخفيف، وهذا كناية عن القصر، كما ينعته بأنه كالقرد في الاعتداء على الحرمات):

لقد ولدت أم الفرزدق فاجرا ... وجاءت بوزواز قصير القوائم

وما كان جار للفرزدق مسلم ... ليأمن قردا ليله غير نائم[1]

ويسخر بالأخطل سخرية لاذعة فيأتي بصور مضحكة كما في قوله:

والتغلبي إذا تنبح للقرى ... حك أسته وتمثل الأمثالا

ونجد كذلك الفرردق يهجو قيسا فيرسم لها رسوما ساخرة، مضحكة، تجد فيها الحركة الساخرة، والصورة الفاحشة المبنية على الأسلوب اللاذع فيقول:

تخلى عن الدنيا قتيبة إذ رأى ... تميما عليها البيض تحت العمائم

غداة اضمحلت قيس عيلان، إذ دعا ... كما يضمحل الآل فوق المخارم

لتمنعه قيس، ولا قيس عنده ... إذا ما دعا، أو يرتقي في السلالم

تحرك قيس في رؤوس لئيمة ... أنوفا، وآذانا لئام المصالم[2]

وللمتنبي مع كافور الأخشيدي وقفات كاريكاتورية فيها الطرافة، وفيها النقد اللاذع وفيها السخرية الجارحة، ومن ذلك قوله:

وتعجبني رجلاك في النعل إنني ... رأيتك ذا نعل إذا كنت حافيا

وإنك لا تدري لونك أسود ... من الجهل أم صار أبيض صافيا

ويذكرني تخييط كعبك شقه ... ومشيك في ثوب من الزيت عاريا[3]

ثم يقول في القصيدة نفسها وفي الشخص نفسه:

فإن كنت لا خيرا أفدت فإنني ... أفدت بلحظي مشفريك الملاهيا

ومثلك يؤتى من بلاد بعيدة ... ليضحك ربات الحجال البواكيا

---

(١) شوقي ضيف: العصر الإسلامي: ٢٤٧.

(٢) أنظر عبدالقادر القط في الشعر الإسلامي والأموي ص٣٥٣ - ٣٥٦.

(٣) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ص٢ / ص٣٨٨ - ٣٨٩.

وقد علق على هذه الصور الدكتور طه حسين فقال: «وفى البيت الأول طرف، ولكن فى البيت الثانى مبالغة سخيفة، فلم يكن كافور يظن به الجهل إلى هذا الحد... وليس بهذين البيتين - الأخيرين - بأس، فقد تكلف الشاعر فيها عزاء عما احتمل من مشقة، وما قطع من طريق وما أدرك من خيبة، وكان عزاؤه أنه ضحك من مشفرى كافور كما ضحك من رجليه»[1].

وليس من شك فى أن التصوير الكاركاتورى بمميزاته هذه الساخرة، قد يخرج عن اللباقة واللياقة إلى الفحش والفجور، وبذلك يصير مما ينبذه الذوق المتحضر لفحشه وابتعاده عن القيم الإسلامية النبيلة، غير أن مقاصد أصحابها غير جادة أبدا، فهى فى الغالب مما ينحى به منحى اللهو واللعب، يقول الدكتور عبد القادر القط: «والناظر فى أمر هذه الصور الفاحشة يدرك أن المتناقضين، ومن يتلقون شعرهم، لم يكونوا يأخذون الأمر مأخذ الجد، وإلا لكان أقل قليله كافيا لإراقة الدماء، بل كان الأمر يبدو وكأنه (مباراة شعبية) فى الفكاهة والسخرية على الطريقة التى كنا نشهدها من سنين بين بعض من عرفوا بالقدرة على ابتكار الدعابة وصياغتها معتمدين فى ذلك على بعض معان أساسية تتصل بالجنس فى كثير من الأحيان، دون أن يحس أحد منهم بأدنى حرج أو إهانة، أو يكون لذلك أدنى أثر فى فى علاقة المتبارين، وما قد يكون بينهما من صداقة»[2].

فالتصوير الكاريكاتورى - إذن - قديم فى الشعر العربى، ولعلنا لو تتبعنا بشىء من الاستقراء الأدب العربى؛ شعره ونثره، لوجدنا منه الكثير، فى مجمل شؤون الحياة، الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، ولكن هل كان التصوير الكاركاتورى فى الأدب الجزائرى الحديث والمعاصر ينحو نفس المنحى النقدى الفردى كما كان فى الأدب العربى الأموى والعباسى مثلا أم تطور فى أهدافه وأدواته تبعا لتطور الرؤى والأحاسيس والعواطف؟

---

(١) من تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى الثانى المجلد الثالث ص ٣١٣ بتصرف.
(٢) فى الشعر الإسلامى والأموى ص٣٥٢.

يروى أنه «كان عند اليونان فيلسوفان يلقب أحدهما بالفيلسوف الضاحك، والآخر بالفيلسوف الباكى، كان أولهما يضحك من كل شيء ضحك جد أحيانا، وضحك سخرية أحيانا، يضحك من سخف الناس ومن وضاعتهم وحقارتهم، ويبكى الثانى مما يضحك منه الأول»[1]، ولعل هذا الفيلسوف الأول أقرب فى مزاجه من شاعرنا عيسى لحيلح، وأن هذا الثانى أقرب إلى مزاج مفدى زكريا فى تلك اللحظات المؤلمة من تاريخ الجزائر، وقد توقفنا عند جد مفدى زكريا فى موضع آخر، فلنقف الآن عند صور كاريكاتورية للشاعرين تجسد رؤيتهما الساخرة للمجتمع العربى والاستعمار الأحمق.

١ - الرؤية والتصوير عند مفدى زكريا :

التصوير الكاركاتورى - ولا سيما السياسى منه - ظاهرة واضحة تلاحظ فى شعر مفدى زكريا الثورى. فهو يرسم للمستعمر صورا مضحكة ساخرة تعبر عن إحساسه ومشاعره إزاء العدو، ويستهدف بها الشاعر الانتقاص من قيمته وتهوينها فى أذهان الناس، فيصف جند المستعمر - مثلا - بأنه يباع ويشترى كالمواشى، ويرتجف - من شدة الخوف - لأدنى سبب، ثم إنهم غلمان مرد أشبه بالخنثى، فيقول[2] :

لا تطمعى النصر، من جند سماسرة ... أحرز النصر مأجور ومرتزق؟

جند يباع ويشترى مثل ماشية ... يلقى السلاح إذا ما نابه الفرق

جيش من المرد غلمان، مخنثة ... أحلاس يدفعها - للزلة - الشبق

فلا ضمير عن الفحشاء يردعهم ... إن أيسروا فسقوا، وإن أعسروا سرقوا

فهذا مشهد كاركاتورى للجندى المستعمر يقدمه الشاعر للشعب، بعد أن مسخ صفات الجيش بقصد إضحاك الناس من جهة، والسخرية من عقول المستعمر الغاصب من جهة ثانية. وتراه يعزز الصورة الساخرة بمعان تجردهم من

---

(١) فيض الخاطر ص٩٥.   (٢) اللهب المقدس ص٢٨.

الإنسانية السوية، وتضفى على سلوكهم الصفات الذميمة كالفحش، والفسق، والسرقة، والبهيمية «ماشية»، مما يعطى التصوير الكاريكاتورى طابع الجد، فى النقد السياسى والاجتماعى والأخلاقى الذى يرمى إليه، إذ أن هذا المزج بين الجد والهزل يؤدى إلى الإقناع، كما يؤدى إلى التأثير، فهو حرب نفسية في الأساس.

ولعل الشاعر مفدى زكريا قد ركز على الصفة الحيوانية فى صوره الكاركاتورية لما فى سلوك المستعمر من بهيمية تجرده من كل الصفات الحضارية والإنسانية التى كان ولا يزال الفرنسيون يتغنون بها من أنهم جاءوا ليحضروا الدول التى استعمروها، فأنت ترى الشاعر ينشد :

لغة التمدن للقوى ذريعة   كاللص تحت ظلامها يستتر[1]

ثم لا يرسم للمستعمر صورة إلا ولها علاقة بالحيوان أو الجماد فالأنف الذى هو رمز الأنفة والعزة يحوله إلى «منخر» :

وروائح البارود، مسك نوافج   سجرت، لمن فى منخريه زكام[2].

والجنود وهم يستعدون لخوض المعارك مع الجيش الجزائرى الشجاع يصيرون «جحوشا».

يا فرنسا.. لا تفيدك اليوم جيوشك   ولا تفكك من أيدينا جحوشك[3]

والخونة يرسمهم بريشة تحمل عبق التاريخ وروح التصور الإسلامى فيجعلهم هياكل تتهاوى لضعفها كما تهاوت الأصنام والأنصاب والأزلام :

وتناثرت تلك الهياكل وانطوت   وتهاوت الأنصاب والأزلام[4]

وقد يقارن الشاعر بين المستعمر والحيوان فيجد الحيوانات أحسن خلقا منـــه :

---

(١) نفسه ص١٣٨.
(٢) نفسه ص٤٤.
(٣) نفسه ص٧٩.
(٤) نفسه ص ٤٧.

يااللفضاعة من وحوش جوّع   تسمو على أخلاقها الأنعام
وضعت فرنسا فى النذالة بدعة   لم تروها الأعصار وهى ظلام
يا لعنة الأجيال ! أنت شهادة   أن التمدن للشرور لثام

وقد ينظر الشاعر إلى القيم كيف تداس من عدو جاهل بها، فيرسمه فى صورة إبليس:

رضينا بالإسلام تاجا   كفى الجهال تدنيسا
فكل من يبغى اعوجاجا   رجمناه كإبليسا ! ![1]

ومع كل ذلك يمكن القول بأن الشاعر مفدى زكريا لم يعن كبير عناية بالصور الكاريكاتورية فلم يكثر منها فى قصائده الثورية، ولعله لم يكن مهيئا نفسيا للضحك والإضحاك، لأن الأمة كانت فى هذه الفترة علي الخصوص تعيش مرحلة من مراحل البطش والتقتيل الاستعمارى لم ير الناس مثلها قط، وكيف لمن يرى بطون الحوامل تشق، وفتيات فى مقتبل العمر تنتهك حرماتهن، وفتيان لم يعل شاربهم بعد زغب يقتلون انتقاما من آبائهم المجاهدين، كيف لمن يرى مثل هذه المشاهد أن يعنى بالصور الساخرة كبير عناية؟ فيكفيه بأن ألم بتلك الصور الهادفة التى تسخر من شخصيات حقيقية فى مجتمع يدعى التمدن.

إن الشاعر مفدى زكريا كان يعيش المأساة، والنفس إذا عاشت المأساة وتعرضت للأحزان والآلام لا تجد وقتا للسخرية والضحك، والصور الكاركاتورية هدفها الأساسى السخرية والضحك والدعابة التى تستهدف النقد الاجتماعى والسياسى، فهو من النوع الذى يحتاج إلى فترة تجمع النفس فيها بين الحزن والمرح، والشاعر عاش فترة أقل ما يقال فيها أنها فترة الاستعباد.

نعم إن التصوير الكاركاتورى يضحك الإنسان ليخفف عنه، ويحزن إنسانا آخر ليؤدبه فهو فن مزدوج الغاية، ولكن النفس التى يصدر عنها التصوير الشعرى ينبغى أن تكون مهيأة لذلك.

---

(١) نفسه ص١٠٥ - ١٠٦.

إن الضحك كما يقول أحمد أمين: «بلسم الهموم ومرهم الأحزان، وله طريقة عجيبة يستطيع بها أن يحمل عنك الأثقال، ويحط عنك الصعاب، ويفك منك الأغلال، ولو إلى حين، حتى يقوى ظهرك علي النهوض بها، وتشتد سواعدك لحملها»[1]، ولكن أين هي النفس المرحة – في تلك اللحظات المأسوية – لتنتج صورا مضحكة؟ لكى يُنتج أدبنا فن التصوير الساخر ينبغى أن يعيش حياة أخرى غير التى عاشها جيل مفدى زكريا، ذلك الجيل الذى حكم عليه أن يعيش حياة الجد فى كل أموره لأنه حدد أهدافا لا تتحقق إلا بالدم، والدم القانى أحمر لونه لا يجتمع مع البسمة البيضاء، يقول مفدى زكريا:

أهدافنا فى العالمين صريحة　　　الشعب أعلنها وفسرها الدم[2]

٢ – الرؤية والتصوير الكاريكاتورى عند الشاعر عيسى لحيلح:

الشاعر الشاب عيسى لحيلح عاش فترة بداية تحرر الجزائر من الاستعمار الفرنسي، وهى فترة خاب فيها أمل الأمة، لأنها كانت تطمح إلى بناء دولة عظيمة، تعيد للأمة الإسلامية مجدها، وتحيي مآثر الماضى المجيد، لترفع رأسها شامخا بين الأمم، لا يذلها كافر، ولا يسيطر على قراراتها ملحد، ولكن تبخرت كل تلك الأحلام عندما تولى البلاد قادة بله، سخروا البلاد بثرواتها، والعباد بكل ما يملكون إلى الاستعمار من جديد، واعتنقوا بدل الإسلام مناهج فاسدة، أدت إلى الإفلاس الاقتصادي والانحلال الأخلاقي، والضياع الاجتماعي.

فكان ذلك الجو بهذه المعطيات المتناقضة؛ تحرر فى طيه عبودية، وسيادة فى طيها ذل، وممتلكات ضخمة لا نجني منها إلا الشقاء والتعب لنقدم أرزاقها إلى اللئام، وشعار العروبة والإسلام يخفى تحته الفرنسية واللائكية، أوقل كان هذا جوا قمينا بأن ينتج أدب السخرية، وخليقا بأن تزدهر فيه الصور الكاريكاتورية، وجديرا بأن يكون النفوس الشاعرة التى تتوجه هذه الوجهة الساخرة، ولقد شاء القدر أن يكون فى الجزائر الجريحة الشاعر عيسى لحيلح خير من يمثل المصور

---

(١) فيض الخاطر ص ٩٤.　　　(٢) اللهب المقدس ص١٤٥.

الكاريكاتورى الذى يضحك الأمة من سخف أنماط من الناس تساووا فى وضاعتهم وحقارتهم، وإن اختلفوا فى مهنهم، ووسائل تضليل الشعب وهدم قيمه.

فالشاعر فى ديوانه «غفا الحرفان» يصنع عالما متخيلا من الصور الشعرية الكاريكاتورية التى تشاكل المعنى الذى يرمي إليه مشاكلة متينة، وتؤدى مقاصده أداء جيدا فهى تدعوك إلى الضحك من المأساة التى نعيشها «ومن الهم ما يضحك»، وهى تشعرك بحقارة المتسببين فى الضنك الذى يعيشه الشعب، وتخيلهم لك كما لو أنك ترى حقيقتهم الجوهرية التى تخفيها مظاهر خادعة، تلك الحقيقة التى هى الدافع للجمع بين الملهاة والمأساة، وتعال معى لنقرأ هذه الأبيات من قصيدته: «يا حادى العيس»، ومطلعها:

يا دار مية ضل الركب دلينا تعفى الدمع واحمرت مآقينا

وهى قصيدة تعج بالصور التى تسخر من قادة عبدوا الأهواء وضيعوا المبادىء والأوطان، إنه يصور القادة حيوانات ترعى، وتقرع على الدف و...، وهى صور تذكرنا بالمنهج العام للصور الكاريكاتورية التى رأيناها عند مفدى زكريا حينما مسخ الجند المستعمرين حيوانات.

يقول عيسى لحيلح:

يا راتعين بحان الغرب ما برحوا بالكاس يسقون غسلينا ويسقونا
وساكبي الزيت فى نيران نكستنا ومضرمي النار فى أمجاد ماضينا
وعابدى المال حبا فى أبى لهب ومدمَني الجنس جهرا فى نوادينا
وقارعي الدف في ذكرى هزيمتنا وقارئي الكف فى أشعارنا عينا
وصاهري السيف أقراطا لغانية وواهبي السرج تذكارا «جانينا»
وسترة الدبر المجراب من قصب فنحن سوءاتكم من ذا يوارينا
وحارقي المصحف المحفوظ من قدم وقاتلي الخيل فى أعقاب «حطينا»

وذاكـري الله فى أيام مـحنتكم	**وناكـري الله إن تحشوا المصارينا**
ويفرض العجل ربا فى مجالسكم	**فـزدتم العـجل إبداعـا وتحسينا**
فـمن تعفنكم صرتم «مسيلمة»	**«سجاح» تنزل فيكم بالهوى دينا**
تمرغـوا فى حـرام المال يا غـزلا	**ويا جمالا تقضي العمر تدخينا**
تمرغوا وارقصوا «فالرول» ربكم	**كـمـا يشاء لكم ساق تشاؤونا**
«أوراس» يا أبتى طالت هزائمنا	**أوراس ثر فـعـبـاد المال خانونا[1]**

موضوع هذا النص هو الثورة على حكام «عصر الزناة»، والوسيلة الأساسية المعتمدة فى التعبير عن الموضوع وتجسيمه ليخرج إلى القارىء فى صورة محسوسة هو التصويرالكاريكاتورى الذى يحمل دلالتين متناقضتين؛ الألم، والضحك، أو قل يحمل الهم الذى يؤلم حتى البكاء، والقلق الذى يصل بالإنسان إلى درجة من الجنون يتحول فيها القلق والشعور بالخزى والعار إلى الضحك الذى هو كالبكاء. وإذا كنا نؤيد المقولة التى «تؤكد أن المعنى الكلى للنص والمعلومات التى يتضمنها خاصة التقنية والجمالية أكبر من مجرد مجموع المعانى الجزئية للجمل التى تكونه[2] فإننا لا نستبعد أبدا أن تكون الصورة الشعرية عبارة عن نص مغلق فى بعض أوجه استخداماته مما يعين علي تحليل الصورة باعتبارها أحيانا خطايا داخل خطاب.

فالشاعر يصور حكام الجزائر الذين يحكمون أمة قال فيها الله سبحانه وتعالى حينما حكمها ذوو الألباب ﴿**كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ**﴾، يصورهم وقد أفلسوا فى عقيدتهم، وزهدوا فى شريعة نبيهم ﷺ، فعاثوا فى الأرض فسادا، بأن باعوا خيراتها ليشربوا بها الخمر عند أسيادهم فى الغرب، وينفقوا من أثمانها على عواهر أوربا، دون أن يلتفتوا إلى شعب جوعوه، ولا إلى مصحف أحرقوه، أقول

(١) عيسى لحيلح ديوان غفا الحرفان.

(٢) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٣٧.

يصورهم «راتعين بحان الغرب» كالحيوانات فى المروج الخضراء إذا وجدت الحشائش وافرة، بل هم شر من الأنعام، لأن الأنعام تتفقد أبناءها الفينة بعد الأخرى وهؤلاء لا يفعلون، والبهائم تستخدم حاسة الشم لتميز الصالح من الطالح وهؤلاء لهم عقول لا يستخدمونها للتمييز بين النافع والضار.

إنهم حين يعودون من الحان الغربى إلى أهليهم، وقد فعلت بهم الخمرة والمرأة فعلتها يتحولون إلى حيوانات مفترسة، وإلى جبابرة تسكب «الزيت» على جثث الشعب لتزيده – بعد الجوع والعرى والجهل – احتراقا، يتلوه احتراق، إنهم يقضون – عندئذ – على حاضرنا بخذلانهم للشعوب وتواطئهم مع العدو على مستقبله الذى طالما اجتثوا أسباب إزهاره، وعلى ماضيه المجيد، وتاريخه المشرق الذى كثيرا ما عملوا على طمس معالمه بأساليب مختلفة إنهم كما قال فيهم:

وساكبي الزيت فى نيران نكستنا ... ومضرمى النار فى أمجاد ماضينا
وقارعي الدف فى ذكرى هزيمتنا ... وقارئي الكف فى أشعارنا عينا

ثم إنهم بعدّ لا يهمهم من الوطن إلا استنزاف خيراته بطرق تختلف فى الإخراج وتتفق فى الهدف، فهم حين يكونون فى الظاهر «عابدى النفط حبا فى أبى لهب» فإنهم فى الحقيقة يفعلون ذلك الفعل الذى يظهر تفانيهم في حبهم للنفط لدرجة العبادة لأنه يهيء لهم الأموال التى يقدمونها قربانا لزانية أوروبية أو لغانية فى ناد من نوادى الفجور:

وعابدى النفط حبا فى أبى لهب ... ومدمن الجنس جهرا فى نوادينا
وصاهرى السيف أقراطا لغانية ... وواهبى السرج تذكارا لجانينا

وقد كانت الصورة الأكثر تعبيرا على حال هؤلاء، وهم يتمرغون فى الحرام، همهم إرضاء الهوى، وإشباع شهوات البطن والفرج بأى طريق كان هى صورة «مسيلمة الكذاب» ذلك الأبله الذى ترك عبادة الله إلى عبادة «سجاح»:

فمن تعفنكم صرتم «مسيلمة» ... «سجاح» تنزل فيكم بالهوى دينا

هذه الصورة قوية الدلالة لأنها تستمد دلالتها من التاريخ الحقيقى لرجل

أضله الله على علم، فترك عبادة الله وهو يعيش فى زمن ملأ فيه القرآن الأرض عدلا وفهما ليعبد « سجاح » الكذابة الضالة. ولا شك أن هذا البعد التاريخى للصورة هو الذى يسهم مساهمة فعالة فى قراءة الصورة باعتبارها خطابا فى خطاب.

والشاعر فى هذه اللحظة التى كانت تجربته الشعرية قد بلغت ذروتها، يعمد إلى الصور الكاريكاتورية ذات التصوير الساخر ليدعم تلك المقدمة بصور تفسر اللغز وتقدم أسباب الضياع:

تمرغوا فى حرام النفط يا غرلا ويا جمالا تقضي العمر تدخينا

إنها صورة ساخرة هذه التى تقدمهم فى شخصية متناقضة؛ فهم من جهة قد اتخذوا من الغوانى آلهة تعبد، ومن جهة ثانية تراهم « غرلا » يفتقدون لمعنى الفحولة والرجولة لأن « الغرل » هو ذلك الذى لم يختن، و « الغرل » هو الرجل المسترضى الخلق، وذلك يحيلنا إلى معنى ثالث يستنبط من تناقض طرفى الصورة وهو أن هؤلاء قوم معقدون فهم يقومون بعملية تعويض ليس إلا.

والصورة بعد، تقدمهم حيوانات تتمرغ فى الحرام، فهم « جمال » غير أنها جمال مضحكة « ويا جمالا تقضى العمر تدخينا »، وإذن فهم فى هذه الحال دون مستوى الحيوانات، لأن صورتهم الحيوانية قد مسخت، ولك أن تتصور إنسانا فى صورة جمل يدخن، فهو ليس إنسانا ولا حيوانا.

ولعله من الملفت للانتباه – حقا – فى صور الشاعر عيسى لحيلح الكاريكاتورية التى اعتمدها فى النقد السياسى الساخر أنها تجمع بين الشحن العاطفية المتضادة، حتى إنها لتخيل للقارىء الحكام سماسرة ظالمين متغطرسين منافقين لا يعرفون الله، ولا يخشونه حين يكونون فى حالة اليسر، ولكنهم سرعان ما يتحولون إلى نوع آخر يذكر الله إذا ألمت به المحن، يقول:

وذاكرى الله فى أيام محنتكم وناكرى الله إن تحشوا المصارينا
ويفرض العجل ربا فى مجالسكم فزتم العجل إبداعا وتحسينا

وعلى الجملة فإن شعر عيسى لحيلح السياسى يمتلىء بالصور الكاريكاتورية التى تمسخ خونة الأمة حيوانات أحيانا وعبادا تافهين أخرى، ولك أن تقرأ فى النص السابق الصور الآتية لتتأكد من ذلك، فقوله: «راتعين، ساكبى الزيت، قارعى الدف، قارئى الكف، وصاهرى السيف أقراطا لغانية، سترة الدبر، نحن سوءاتكم، أقزام فضلتنا، غرلا، جمالا تقضى العمر تدخينا» كل هذه صور كاريكاتورية توحى بالضحك من جهة والاشمئزاز والتقزز من جهة ثانية، فهى تفيد التحقير والاستصغار، إذ تخرجهم - أعنى الحكام - من دائرة البشر لتضعهم فى خانة الحيوانات المجترة، تسعى صباحا لترعى وتعود مساء «كالجمال» غير أنها تقضى العمر تدخينا.

وبذلك ينفي عنهم كل معانى الإنسانية والرجولة والبطولة، ويثبت لهم كل صفات الدناءة والخسة، وكيف لا وقد باعوا دينهم؛ فأحرقوا المصحف الذى به عزتهم، ونحروا الخيل التى كانت رمز الفتوة والبطولة لدى الإنسان النبيل بعامة والمسلم المجاهد بخاصة:

وحارقي المصحف المحفوظ من قدم وقاتلي الخيل فى أعقاب «حطينا»

هذا موضوع من الموضوعات التى اتخذ لها الشاعر لحيلح الصور الكاريكاتورية الساخرة وسيلة للأداء، وهناك موضوع آخر نجح فيه كل النجاح، ألا وهو تصوير الأدباء الشيوعيين، فقد كتب فيهم قصائد ومقطوعات تصورهم تصويرا ساخرا يضعهم بحق فى الصورة التى تمثل شخصيتهم الحقيقية التى تتنكر للدين، والله، والأخلاق، والإنسانية الحقة.

* * *

رؤية مصطفى الغمارى الشعرية

مصطفى الغمارى، شاعر جزائرى معاصر يعرف كيف يعيش بكلمته للخير والحق، كان شعره فى جميع الدواوين من ذلك الشعر الذى يجمع بين التأمل والواقعية، أو قل التأملى الرسالى الذى يجتهد فى أن يفرغ القارىء من الضلال ليملأه بالهدى، يهدم ما يجب هدمه من الفكر الضال، ويبنى ما ينبغى بناؤه من الفكر السليم، ، سواء على مستوى المقصدية الفكرية أو الجمالية، وإنه لمن الحق أن تذكر له هذا البعد الحضارى الذى يتميز به شعره فى وقت سقط فيه الأدباء إلى سفاسف الأمور، فكانوا عبيدا للمال والجنس، وظل هو صاحب عزيمة وهمة، يحرص فى شعره على المبادىء الأخلاقية، والقيم الحضارية دون أن ينسى البعد الجمالى الذى يحول الأفكار والمشاعر إلى قصائد خالدة، وإن ذلك ولاشك نتيجة مرجعية أصيلة هى المؤشر الجوهرى لنوع العبقرية الجزائرية التى تأبى إلا أن تصوغ الشعر فى ضوء الروح، وأحسب أن ذلك هو الشعر الحقيقى، وقد يكون من المفيد أن نستأنس هنا بقول لمالك بن نبى قد يوضح أكثر هذه السمة الحضارية التى تمثل بعدا أساسيا لشعر الغمارى يقول «إن ثقافة تتضمن علاقة (مبدأ أخلاقى + ذوق جمالى) تكون ذات دلالة على نوع عبقرية مجتمع معين، وهى ليست تطبع إنتاجه الأدبى بطابع خاص فحسب، وإنما اتجاهه في التاريخ أيضا»[1].

إن الاتجاه الذى يسم البعد الحضارى لقصيدة الغمارى هو هذا الذى يجمع بين الجليل والجميل، يرفض أن يكون شعره للأمعاء وينسى الإله، ويرفض أن يتهافت على السراب ويدمن على الصدى بعيدا عن الحقيقة، ويكره العمى والضلال، ويجب نور البصيرة والهدى المبين، مستغلا بأقصى ما يمكن «أهم

---

(١) مالك بن نبى : شروط النهضة ص١٠٣ .

(٢) صلاح فضل : تحولات الشعرية العربية : ١٧ .

معلمين بارزين فى الشعرية العربية، وهما الموسيقى والدلالة»[٢] ذلك طريقه إلى تحقيق هدفه السامى كما نتبينه من النص التالى:

مــا لمن جنت بهم «أمــعــاؤهم» تركـوا الإله!
ومـضـوا إلى وادى الرمـاد يلوكـهم سـأم وآه!
متـهـافتين على السـراب ومدمنين على صـداه!
من فلسف الإنسـان أصبـح لا يحب سـوى عـمـاه!؟
عـجـبـا أيمعن فى العـمى والريح تسـخـر من نهـاه؟!
عـمـيـا يجـوب ضـلاله مـزقـا.. ويهـرب من هداه!
يمسى ويـصــبـح، والخطى رهق، وأشــتــات رؤاه
عـــجـــبـــا يلوذ بناره! والنار تمعن فى أذاه!
يا ويل من باع السـراب ويا ضـيـاع من اشـتـراه![١]

١ - لغة النص ومعجمه:

لغة الشاعر فى هذا النص سهلة واضحة، تخلو من التنطع والإمعان فى الغموض والتعمية التى تلف بعض الأشعار المعاصرة، لأن الشاعر الغمارى يكتب ليفهم، ويشعر أن الشعر رسالة إلى المتلقى تفقد معناها إذا لم تفهم، وتصبح خرساء إذا لم تبن، ولعل المفردات الغريبة المحدودة عنده يمكن شرحها فيما يلى: (فزادهم رهقا) أى إثما - يلوك: لاك اللقمة مضغها أهون المضغ، لاك الفرس اللجام علكه وعض عليه، يلوك الأعراض أى يقع فيهم بالعيب والتنقيص، مزقا: أي مفرقا).

والنص بعد ذلك يغلب عليه اللفظ الدال على القلق فهو مأخوذ من حقله مثل: (وادى.. الرماد.. يلوك.. سأم.. آه!... متهافتين.. السراب.. مدمنين.. صدى.. لا يحب سوى عماه!؟ عجبا... أيمعن فى العمى.. الريح تسخر من نهاه؟!... عميا يجوب ضلاله مزقا.. ويهرب من هداه!.... والخطى رهق...

---

(١) مصطفى محمد الغمارى: لن يقتلوك ص٣٠.

أشتات رؤاه .. عجبا يلوذ بناره ... والنار تمعن فى أذاه! ... يا ويل ... السراب .. ضياع) وهى ألفاظ تعبر بذاتها عن طبيعة معجم الشاعر فى مثل هذه القصائد التى تحمل هما كبيرا لا تعبر عنه إلا هذه اللغة القلقة.

٢ - رؤيا النص:

كلما أمعنت النظر فى هذه المقطوعة ازداد حبى لهذا الشاعر وازداد إعجابى بوضوح رؤيته وتألق حبه للإنسانية، وتحكمه فى الإيقاع الموسيقى شأن القصيدة العمودية المتدفقة بالإمكانات الإيقاعية الموسيقية التى تعد معلما بارزا فى الشعرية العربية[١]، وتلهفه على أن يهتدى الإنسان من ضلاله ويخرج من تيهه، ويركب سفينة النجاة قبل الإقلاع. إنها رؤية إنسانية وجمالية أصيلة، بكل ما تحمله هذه الكلمة من ظلال ومعان، رؤية شاعر أحب الإنسان فخاطبه فى لطف تحيطه عاطفة إنسانية قوية لا يحدوها إلا حب الخير للخلق أجمعين.

وتتجلى تلك الرؤية من خلال بنية كبرى مركبة من بنيتين متكاملتين؛ بنية واحدة يتقاسمها سؤالان أحدهما يفتتح النص ويقدم التجربة الشعرية فى تدفق إيقاعى جميل وعاطفة إنسانية سامية، وثانيها يكمل النص ويستأنف التجربة الشعرية فى ذات القوة العاطفية والإيقاعية حيث يتجسد فائض الإيقاع الموسيقى، الذى يتذوقه كل متذوق يقرأ شعر هذه الأيام الشحيح بقحطه الشديد فى النغم[٢]، وبتحليل محتوى السؤالين تكمل القصيدة التى تعبر عن قصة ضياع الإنسان فى زخم المادة، وإذا كانت دلالة النص تتشكل من مجموع دلالات البنيات الجزئية له فإن دلالة بنية نص الغمارى تتشكل من بنيتين متكاملتين:

١ - أما البنية الأولى فهى:

مــا لمن جنت بهم «امــعــاؤهم» تــركــوا الإلـه!

ومــضــوا إلى وادى الرمــاد يلوكــهــم ســأم وآه!

مـتـهـافـتين على الســراب ومـدمنين على صـداه!

---

(١) صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية ١٦. (٢) نفسه: ١٧٩.

وعمق هذه البنية الأولى هو (دور المادة فى تجهيل الإنسان)، فالشاعر الغمارى ينطلق فى هذه البنية بسؤال يعبر عن حيرة كبيرة جدا تستوقف كل عاقل:

مـــا لمن جنت بهم «أمـــعـــاؤهم» تركـــوا الإله !

ومـــضـــوا إلى وادى الرمـــاد يلوكـــهم ســـأم وآه !

ما لهؤلاء الخلق الذين يتركون الحقيقة الكبرى وراءهم (تركوا الإله) ويلهثون وراء السراب القاتل، بدافع إشباع البطن على حساب الروح، لقد جنت علي الخلق (أمعاؤهم) جنت عليهم النزعة المادية التى توهم الإنسان أن المادة هي كل ما فى هذا الوجود فتنسيه الحقيقة التى عليها يقوم وجود الكون كله، وينطلقون وراء السراب (متهافتين على السراب)، وكلمة متهافتين تدل على شدة الحرص على تتبع خطوات الشيطان دون تثبت من طبيعة الطريق التى يسلكونها والمنهج الذى يعملون وفقه، فيقعون فى ظلام الجهل والضلال؛ لأنه (ما بعد الحق إلا الضلال) وهم حين يفعلون ذلك يكونون قد عرضوا حياتهم للضياع والتيه اللذين لا يعقبهما إلا السأم والتأوه:

ومـــضـــوا إلى وادى الرمـــاد يلوكـــهم ســـأم وآه !

مـــتـــهـــافـــتين على الســـراب ومـــدمنين على صـــداه !

والتعبير بالفعلين: الماضى (مضوا إلي وادى الرماد) الذى يفيد حصول الفعل، والمضارع فى الجملة الحالية (يلوكهم سأم وآه) يشير إلى هذا القلق الكبير من المشكلة التى تشكل عمق تجربة الشاعر فى هذه القصيدة، إنه يدرك تماما أن هؤلاء سيشقون كثيرا وسيتعذبون فى النهاية، سيتعذبون حينما يدركون نتائج مساعيهم فى طريق الحياة الشاق الذى رسموه لأنفسهم، استجابة لنداء الأمعاء، متناسين نداء الروح (متهافتين على السراب ومدمنين على صداه)، إذن فمن كان جريه خلف السراب لا ينتظر إلا أن يلوكه السأم والآه.

والتعبير بالفعل (يلوك) بدلالته التى تعنى المضغ على هون يعنى أن السأم

والأسف الشديدين هما اللذان سيمضغانه طول حياتيه الأولى والآخرة، لأن إدراك الطريق السوى فيهما متوقف على العودة إلى إله الحق ﴿ وَمَنْ أَعْرَضَ عَن ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنكًا وَنَحْشُرُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَعْمَىٰ * قَالَ رَبِّ لِمَ حَشَرْتَنِي أَعْمَىٰ وَقَدْ كُنتُ بَصِيرًا * قَالَ كَذَٰلِكَ أَتَتْكَ آيَاتُنَا فَنَسِيتَهَا وَكَذَٰلِكَ الْيَوْمَ تُنسَىٰ * وَكَذَٰلِكَ نَجْزِي مَنْ أَسْرَفَ وَلَمْ يُؤْمِن بِآيَاتِ رَبِّهِ ﴾، هذا هو جزاء من ضل على الطريق المستقيم، خسران فى الدنيا وخسران فى الآخرة، إذن سيضيع وسيتأوه وسيلوكه السأم؛ لأنه سوف لن يتحقق له من سعيه أى أمل، أى شيء سوى الأسف والندم الذين يعتصران الغافلين.

٢ - وأما البنية الثانية فهى:

من فلسف الإنسان أصبح لا يحب سوى عماه!؟

عجبا أيمعن فى العمى والريح تسخر من نهاه!؟

عميا يجوب ضلاله مزقا.. ويهرب من هداه!

يمسى ويصبح، والخطى رهق، وأشتات رؤاه

عجبا يلوذ بناره! والنار تمعن فى أذاه!

يا ويل من باع السراب ويا ضياع من اشتراه![1]

وعمق هذه البنية الثانية - التى تعد إجابة عن سؤال أساسى فيها - هو (عمى الإنسان)، فمن أعماه؟ ومن جعله يفضل العمى على الهدى؟ من فلسفه حتى أصبح لا يحب سوى عماه؟

هذا السؤال الذى حير الشاعر هو سؤال حَيَّرَ الخلق جميعا، وسيظل محيرا، إذ المنطق يقتضى البحث عن الأسباب التى جعلت الإنسان يمضى فى طريق الضياع:

من فلسف الإنسان أصبح لا يحب سوى عماه!؟

من صاغ له أسلوب الحياة بصورة تختلف عما أراد له خالقه؟ من جعله

---

(١) مصطفى محمد الغمارى: لن يقتلوك ص٣٠.

لا يحب إلا العمى؟ أيكون الإنسان هو سبب ضياع نفسه؟ أيكون هناك سبب مجهول؟ أهو الشيطان؟ فمن سلطه عليه؟ هل الإنسان كان حرا فى هذا الاختيار؟

على أن الشاعر يحاول أن يقدم إجابة هامة فى البيت الموالى عن طريق استفهام إنكارى يسبقه تعجب من أمر الإنسان كيف يختار حتفه بنفسه، كيف يدع الحقيقة ويتتبع بعناده وجهله الضلال والزيغ، كيف يغفل فيسخر بعضه من بعض!!:

عجبا أيمعن فى العمى والريح تسخر من نهاه!؟

(الريح) وهى هنا رمز للتيارات الفكرية الضالة هى سبب ضياعه، لا لأنها تيارات فكرية ناجمة عن العقل، ولكن لأنها أنشطة عقلية تفتقر إلى الجدية فى استغلال العقل لما وضع له، لم تكن جادة فى تقديم أفكارها، لقد كانت تسخر من عقل الإنسان، ﴿**وَمَن يَتَبَدَّلِ الْكُفْرَ بِالإِيمَانِ فَقَدْ ضَلَّ سَوَاءَ السَّبِيلِ * وَدَّ كَثِيرٌ مِّنْ أَهْلِ الْكِتَابِ لَوْ يَرُدُّونَكُم مِّنْ بَعْدِ إِيمَانِكُمْ كُفَّارًا حَسَدًا مِّنْ عِندِ أَنفُسِهِم مِّنْ بَعْدِ مَا تَبَيَّنَ لَهُمُ الْحَقُّ**﴾ [البقرة: ١٠٨، ١٠٩] وهذه الريح التى تسخر من العقول فى الحقيقة من أكثر أمراض العصر، إذ جد الإنسان فى تحرير العقل من الضوابط الدينية إمعانا فى تقديس الفكر فكان ما كان من عبث، نعم هذا الضياع الفكرى لم يكن جديدا فعقل الإنسان منذ العصر اليونانى كان قد تحرر من عقاله وهذا جميل، لكنه أخطأ حينما ألَّهَ المنهج العقلى والتجريبى وتناسى الوحى الذى يمثل الضابط القوى للعقل والتجربة على حد سواء، بل هرب منه لائذا بنفسه مغترا بشطحاته التى وإن نجحت حينا فإنها تخطىء كثيرا فتعيش فى رحاب الضلال القاتل، ومن هنا كان الشاعر محقا حين يتعجب قائلا:

عجبا أيمعن فى العمى والريح تسخر من نهاه!

عميا يجوب ضلاله مزقا.. ويهرب من هداه!

إنسان العصر يجوب طرق الضلال جيئة وذهابا، يهرب من الوحى هروبه

من الحيوانات المفترسة، يهرب من كل ما يهديه إلى الحق وإلى الصراط المستقيم، بخطى لا تزيده إلا رهقا، أى إثما وظلما وجهلا.

يمسي ويصبح، والخطى رهق، وأشتات رؤاه
عجبا يلوذ بناره! والنار تمعن في أذاه!

إنه يعيش مشتت الرؤى بسبب أن لاذ بناره، لاذ بالفكر التائه، والفكر التائه يمعن في السخرية منه، فيؤذيه ممعنا في تعميق هوة الضياع، والتعبير بالصورة (والخطى رهق) تحمل دلالة قوية جدا، إذ كلمة (رهق) تعنى سفها وحمقا وجهلا وركوب الشر والظلم، وغشيان المآثم، والتعبير بالصورة (أشتات رؤاه) تجسد التشتت الفكرى الذى يعيشه الإنسان حينما لا تكون له مرجعية يقينية تؤطر فكره وتصونه من العبثية. هي الصورة التى عبر عنها القرآن بقوله تعالى: ﴿ **فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ** ﴾.

إن الشاعر يتعجب من إمعان الإنسان فى العمي تحت التيارات الفكرية التى تعصف بعقله، ومن هنا ينتهى النص بتعجيب كبير من الإنسان، يتلوه تنبيه قوى الوقع للدلالة على ما ينتظر الإنسان التائه من ويل؛ سواء بالنسبة لمن يبيع الفكر التائه دون أن يقدر نتائج ذلك تقديرا حسنا، كما يتجلى في كتابات كثير ممن اعتنق الفلسفة الإلحادية أو فلسفة العقل المجرد من الارتكاز على الوحى باعتباره الوسيلة الوحيدة التى تملك الإجابة عن السؤال الغيبى، أو بالنسبة لمن يشترى ذلك الفكر دون أن يقدر خطورة إقدامه على اعتناق ذلك الفكر أو الأدب:

عجبا يلوذ بناره! والنار تمعن فى أذاه!
يا ويل من باع السراب ويا ضياع من اشتراه!(١)

نعم يا ويل الإنسان المعاصر من سوء ما فعل! لقد ولي وجهه شطر التيارات الفكرية الملحدة حينا والضالة أخرى، فكانت النتيجة هذ الضياع الذى انتقل بالأمة من وضع كانت فيه خير أمة أخرجت للناس، إلى حال أصبحت فيه

(١) مصطفى محمد الغمارى: لن يقتلوك ص٣٠.

أضعف أمة، بحثت عن العدالة الاجتماعية فتتبعت خطى السوفيات فضاعت نصف قرن ثم تبين لها فساد الجهود العقلية السوفياتية، بعد سقوط نظامها برهانا على إفلاس ذلك العقل، لكن لم يكن عقل الإنسان قادرا على أن يستنتج الدرس فى أصول القضايا، لم ينتبه إلى أن أساس الضياع هو تحرير العقل من ضوابط الوحى، فأمعن فى تقديس العقل الاشتراكى حينا وانتقل إلى تقديس العقل الأوروبى الليبرالى أخرى فظل تائها، ولا شك أن يترتب على ذلك التيه الخسران المادى والروحى:

يا ويل من باع السراب ويا ضياع من اشتراه![1]

وهكذا يتجسد فى البيت الذى يمثل خلاصة التجربة الشعرية معنى قوله تعالى: ﴿ **وَمَن يَتَبَدَّلِ الْكُفْرَ بِالإِيمَانِ فَقَدْ ضَلَّ سَوَاءَ السَّبِيلِ** ﴾ [البقرة: ١٠٨]

٣ - فلسفة النص:

تقوم رؤية الشاعر مصطفى الغمارى على النزعة الإنسانية الخالصة من كل عفن فكرى مختلق ليفسد الفطرة السليمة والجبلة السوية، فهو يتساءل عن سر إمعان الإنسان فى ضياعه وكفره بربه، وإنكاره للحقيقة الخالدة على الرغم من الأدلة والبراهين التى تقدم له فى كل وقت وحين، إن الشاعر يتأمل حال الإنسان فيرثى لضلاله ويتألم لضياعه ويتحسر لغفلته، ويتساءل عن السبب الذى جعله كذلك ما هو؟ أيكون هو خضوعه لنداء الأمعاء حقا؟ أيمكن أن يكون جوع المرزوق سببا فى نسيانه الرازق؟ المفروض أن يكون العكس تماما كما قال عنه الله تعالى: ﴿ **وَإِذَا أَنْعَمْنَا عَلَى الإِنسَانِ أَعْرَضَ وَنَأَى بِجَانِبِهِ وَإِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ فَذُو دُعَاءٍ عَرِيضٍ** ﴾.

إن فلسفة النص يختزلها البيت: «عميا يجوب ضلاله مزقا ويهرب من هداه».

هل اختار الإنسان هذا الضلال الذى يجوبه مزقا، أى مفرقا ومشتتا بحرية؟ أم أن هناك أسبابا موضوعية ساهمت فى هذا الضلال؟

هذا التساؤل يصب فى مشكلة الحرية والاختيار، ويدعم فكرة الإنسانية

(١) مصطفى محمد الغمارى: لن يقتلوك ص٣٠.

فى النص ذلك لأن الإنسانية ليست المادة والجوع والعطش إنما هى الروح والفكر والعقل، فلماذا تنكر الإنسان لنداء الروح وعبد نداء الأمعاء؟

الإنسان منحه الله الحرية فى اختيار طريق الخير أو طريق الشر، خيره بين الاستقامة والاعوجاج ﴿ **وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ** ﴾ (البلد : ١٠]، فلماذا يختار الضلال على الهدى، القرآن يقول كذلك: ﴿ **وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا * فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا * قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا* وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا** ﴾ [الشمس: ٧ - ١٠].فهو إذن حر من المنظور الدينى لم يجبر على شىء، فما ذا دهاه إذن؟ ما الذى جعله يختار طريق الشر متجنبا طريق الخير؟

مـــا لمن جنت بهم «أمـــعـــاؤهم» تركـــوا الإله!

ومـــضـــوا إلى وادى الرمـــاد يلوكـــهم ســـأم وآه!

لماذا يعمل الإنسان على إفساد النفس وتدسيتها بدلا من أن يزكيها ويطهرها؟

الشاعر إذن - انطلاقا من المنظور الإسلامى الواضح - يعرف أن الإنسان حر فى اختيار ما يريد، لذلك حمله المسؤولية وأرجع سبب اختيار الضلال إلى النزعة المادية فيه، (جنت بهم أمعاؤهم)، لكن الشاعر لا يلبث حتى يعود إلى التفسير من جديد فيرد السبب إلى (اتباع السراب) حينا وإلى التيارات الفكرية الضالة التى يعيشها العصر (عجبا أيمعن فى العمى والريح تسخر من نهاه!) حينا آخر.

تلك هى الرؤية الشعرية للشاعر مصطفى الغمارى، تطرح فى شكل فنى يتعامل مع الفكر المعاصر بصورة فيها التزام بخصوصيات التراث الفكرى النظيف، وهى رؤية يلتقى فيها مع الشاعر المصرى محمود حسن إسماعيل كما فى قوله:

«ومن لم يسر فى ضياه

سيمشى ويمشى..

سيمشى ويمشى

ويلقى عصاه أخيرا على ترّهات الفشل !» وقد فصلنا الحديث فيه سابقا ؛

كلاهما يحذر الإنسان من السير فى الظلام، كلاهما يحذر من نتائج الضلال، فهل يتعامل الغمارى مع التشكيل والأدوات الشعرية بصورة فيها نفس الالتزام؟ على اعتبار أن الالتزام الفنى موقف حضارى قبل كل شيء؟

٤- التشكيل الفنى :

أ- موسيقى النص : عندما نتناول الموسيقى فإننا لا نتناولها معزولة عن المعني لأنها ببساطة ليست خاوية من المحتوى إن «الموسيقى تكرار لعالم الحواس بأسره وأنها طريقة أخرى للتعبير عن الإرادة أو الجوهر الباطن.. عالم السمع لا يقل عن عالم المادة (الصورة) فى إثارة اهتمامنا وإيقاظ انفعالاتنا، وله بالقوة من المعنى ما لا يقل عن عالم المادة المرئى»[١] ومن ثم يمكن القول بأن الشاعر قد وفق فى اختيار قافية الهاء المسبوقة بمد مشبع (إله، هداه، آه صداه عماه) مما يجعل التقطيع يجسد كثافة الإيقاع الموسيقى للقافية المختومة بساكنين (///ه//هه) لتعبير عن التأوه الكبير، الذى يخرج من بين ضلوع الشاعر وهو يتأسف على إنسان العصر، الذى باع الحقيقة واشترى الوهم، وتنكر للفضيلة وتدثر بالرذيلة، وأسلم نفسه لنداء البطن وغفل عن نداء القلب، لقد نسى الحب ونسى الحق ونسى الجمال واتخذ من أضدادها شرعة ومنهاجا لقد مضى الناس «إلى وادى الرماد يلوكهم سأم وآه».

كما وفق فى اختيار البحر وهو من مجزوء الكامل وتفعيلته :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متهافتين على السراب ومدمنين على صداه!

///ه//ه///ه//ه///ه//ه///ه//ه//ه

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والشاعر إذا يعتمد نظام القصيدة العموية يجسد بها - فى الحقيقة - أمرين :

---

(١) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال : ١١٧ / مكتبة الأسرة/ مصر.

١- التعبير الرمزى عن التعلق بالأصالة الفنية العربية، إنه باختيار شكل قصيدة العمود يوشك أن يقول مع الطيب صالح - كما رأينا - «جدى فى واقع الأمر كان أعجوبة»[١]

٢- الإشباع النموذجى للإيقاع القوى الذى تتمتع به القصيدة العمودية فى الشعر العربى دون غيره من الأشعار، إذ أن «التجارب الشعرية الناضجة استقامت فى تشكيلها الموسيقى على ما ألف من أوزان الشعر العربى القديم، وعلى الإيقاع المنظم والقوافى المعروفة التى كانت وما زالت سمة الشعر العربى قديمه وحديثه»[٢] والشاعر إذ يختار نظام البحور متجنبا نظام التفعيلة الذى يعد تراجعا واضحا فى شعرية الشعر من حيث هو كلام موزون مقفى كما قال قدامة ابن جعفر فإنه يؤكد خطأ الممعنين فى التغريب ولو على حساب الشعرية الحقة مثل أدونيس الذى ضرب الشعرية فى الصميم من أجل النثرية الفجة حين اعتبر عبارة قدامة مما «يشوه الشعر» بل وعدها «الشاهد على المحدودية والانغلاق وهى إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية وذلك حكم عقلى منطقى»[٣].

لقد نسى أدونيس أنه بصدد مناقشة مقولة نقدية فخلط بين منطق النقد الذى هو علم يقيم النصوص الأدبية من حيث هى فن يعبر عن مشاكل الحياة ومشاعر الأدباء إزاءها، فراح يخبط خبط عشواء، ويهذى بعيدا عن حقيقة الفن وأنه «صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[٤] صناعة تتحقق بفاعلية الشعرية التى يأتى على رأسها الموسيقى والصورة.

---

(١) انظر هذا الكتاب: البحث المتعلق بالتشكيل الفنى وغياب الوعى الروحى.

(٢) ابراهيم الحاوى: حركة الشعر الحديث والمعاصر فى الشعر العربى ص٢٤٤ / مؤسسة الرسالة ١٩٨٤.

(٣) حمادى صمود: الشعر وصفة الشعر فى التراث ص٦٧: مجلة فصول: المجد السادس ع/ ١٩٨٥.

(٤) الحيوان: ٣ / ١٣٢.

ب- التكرار: مما يلفت الانتباه فى لغة نص الغمارى ظاهرة التكرار كما فى كلمات (العجب ٢ والنار٢ والعمى٣) كما يتجلى من قوله: (عجبا أيمعن فى العمى والريح تسخر من نهاه!، عجبا يلوذ بناره! والنار تمعن فى آذاه!، أصبح لا يحب سوى عماه، أيمعن فى العمى؟ عميا يجوب ضلاله). وهذا التكرار مقصود تفرضه طبيعة الموضوع لأن موضوع القصيدة هو التساؤل عن سبب ضياع الإنسان، وسبب عماه، وربما كان لفظ العمى أكثر الألفاظ تكرارا فى النص.

ج- ظاهرة التضاد التى تعبر عن المفارقات العجيبة التى يعيشها الإنسان، كما فى قوله (يمسى ويصبح: التى تفيد المداومة على الفعل السيء، والضلالة والهدى: التى تفيد انكبابه على الضلال وهروبه من الهدى، والمقابلة بين: يلوذ بالنار والنار تمعن فى أذاه).

د- أسلوب التعجب خاصة وهو أحد أخطر الأساليب الإنشائية تأثيرا فى السامع فقد غطى المقطوعة كلها وقد تضمن الأسلوب كلمات صريحة فى الدلالة على التعجب كقوله:

(عجبا أيمعن فى العمى والريح تسخر من نهاه!

عجبا يلوذ بناره! والنار تمعن فى أذاه!)

هـ- ضمير الفاعل: هو ضمير الغائب (جنت بهم، تركوا الإله، مضوا يلوكهم، الريح تسخر من نهاه، عجبا يلوذ بناره) ولاشك أن ضمير الفاعل هنا يجسد مسؤولية الفاعل تماما، وبذلك يقدمه الشاعر فى صورة المجرم المغفل المتهاون فى حق نفسه، بدلا من أن يقدمه فى صورة الضحية لأنه فعلا مكر فى نفسه ﴿وَلا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلاَّ بِأَهْلِهِ﴾، ولذلك كان الأسلوب ممتلئا بالاستفهامات وصيغ التعجب والنداء، لقد كان أسلوبا إنشائيا خالصا.

و- الصورة: النص يعج بالصور الشعرية عجا؛ استعارات متتالية وكنايات، ولكنها صور واضحة، صور تحمل الدلالة الهادفة، لذلك تجنبت أسلوب التعمية والغموض وجنحت نحو الوضوح والإبانة مثل (جنت بهم أمعاؤهم.. وادى

الرماد.. يلوكهم سام.. متهافتين على السراب.. مدمنين على الصدى..
لا يحب سوى عماه!؟.. الريح تسخر من نهاه.. يجوب ضلاله مزقا.. ويهرب
من هداه! والخطى رهق،.. أشتات رؤاه.. يلوذ بناره!.. والنار تمعن فى أذاه..
باع السراب) على أن صور الشاعر الغمارى تخلو من التشبيهات والرموز، أى أن
الشاعر قد أخذ بالخط الوسط بين تعمية الرمز ووضوح التشبيه، وبنى القصيدة
على الاستعارة مدعمة بالكناية كما فى قوله (يمسى ويصبح) التي هى وإن
أوهمت بمفارقات التضاد فإنها لم تأت لهذا الهدف بقدر ما خدمت هدف
الكناية وهو الاستمرار والمداومة.

ز- **النموذج**: القصيدة تشكل فى الأساس نموذجا للإنسان الشرير الذى لم
يستطع أن يعرف الخير الذى ينفعه من الشر الذى يضره فكانت النهاية أن
تعجب منه الشاعر: (عجبا يلوذ بناره! والنار تمعن فى أذاه).

وهذا النموذج ينبغى الحذر منه.

وهكذا نجد الشاعر قد استطاع بفضل صدق عاطفته مع موضوعه أن يحول
التجربة بعد وضعها فى صور متكاملة وفى نغم موسيقى لطيف وأن يأسر القارىء
ويحدث فيه الأثر المطلوب، لقد تحقق فى القصيدة الجمال «أليس الجمال هو
التعاون بين اللذات» لذة الصدق ولذة الإيقاع والتصوير.

* * *

رؤية الشاعر الأمير محمد بن راشد آل مكتوم

تحليل قصيدة (سيرة المجد)

النص:

سجدت باسمك إلهي عالي الشأن	يا الواحد الفرد نظره منك تغنيني
وسجد لعزة جلالك جسمي الفاني	وخلعت عز الملوك ورجفت إيديني
طال اشتياقي وصوت الحق ناداني	وأنا اتبع الصوت في همس يناجيني
لك جيت ساعي إلى مكة بوجداني	يا مالك الملك بالرحمة تلاقيني
وكانت مصابيح مكة نور رباني	كأن الملايك محيطه بالمصلينى
طفت وسعيت وبكي في الليل ولهاني	قلب إذا يقال الله واكبر إيلينى
فيض من النور حياني وأحياني	يا خالق النور إنته بس تهديني
ووقفت والليل يشهد طول حرماني	انظر لحالي إلهي لا تخليني
في مهبط الوحي والتنزيل فاجاني	شعور ما ينوصف مازال يشجيني
كأنه أمامي محمد خير عدناني	وحوله الصحابة جنوده والمطيعيني
والآن ينزل بتوحيد وقرآني	والناس في ضجه من الخوف شفجيني
ومازلت أمشي ف مكة بين الأركاني	حتى ظهر في خيالي طيف ماضيني
قال وتوقفت أنظر له وحيّاني	يا مرحبا وقلت وين إنته موديني
أشر إلي بير زمزم وين لاقاني	وقال اشرب وذقت ماء لليوم يرويني
وقال إنتظر منك مع ربع وخلاني	انك من القدس بعد أيام تسقيني
وفجأة انتبهت ومنادى الحق ناداني	ولبّيت داعي إلى ربي يناديني
وفي سجدتي راج عفو وغفراني	دعيت لاثنين دايم حبهم ديني
أبويه راشد لذى بالدّين وصّاني	وأبويه زايد لذى فضله مغطيني

* * *

وأنا على مـــدح زايد داعي جـــاني اســـمـــه المودة وحب في شـــرايينى
وزايد وداده بنى في القلب بنيـــاني وزايد قـصـيـدى وأبيـاتى وتلحـينى
وزايد أبوى الذى مـا أرضى معـه ثانى وزايد عـيـونى وشـوفى إلى يدلينى
وزايد أخـويه وصـديقى وكل خـلانى وزايد عـضـيدى وعـزمى ومن يجدينى
وزايد هو النـاس والدنيـا ومـا كـانى وزايـد وزايـد وزايـد كـل تـكـويـنـى
أفـــديه بالروح وأولادى وأعـــوانى وأفـديه بـالعـمـر لى باقى من سنينى
مـــلاذ للناس من قـــاصى ومن دانى به نـتـجى من صـروف الدهر لحـينى
لو يوزنون الخلق مع زايد بميـــزانى زايد على النـاس راجـح في الموازينى
ومن كـان عنده يعيش العمر فرحانى ومن كـان ضـده فقولوا عنه مـسكينى
يـتـلـون الـدهـر بـأشـكـال وألـوانى وتـتبـدل النـاس كـجلود الثـعـابينى
وزايد مـثل مـا عـرفتـه شـهم مـالانى معـدنه صـافى الذهب مـا فـيه تلوينى
بالصـدق والخيـر والمعروف من كـانى والصـدق والخيـر والمعروف هالحـينى
يا سـيـرة المجـد هل شـاهدتى انسـانى يزيـد زينه ومـــعـــروفـــه على الزينى
ويا ســيـــرة المجـد مـا تبـغين عنوانى يكـفـيك زايد عن كـبـار العناوينى
هو الزعـيم المفـدى شـيخ الأوطانى وبلادنا به زعـــيـــمـــه ع البـلادينى
وهو الموحــــد وهو الأول البـــــانى شاهر الامارات م المغرب إلى الصينى
وتاريخ زايد فـلا يحـتـاج برهانى له فى ذرا المجـد رايات ونيـاشـينى
هو الذى للعـرب يدعـو فـلا هانى بيلم شـمل العـرب ضـد المعـادينى
أغلى من النفط عنده دون خسـرانى دم العـــرب كل قطره بالملايينى
وزايد يحب العـداله حط مـيـزانى للعـدل والظلم عنده مـاله مـعـينى
والاعـتـصـام بكتـاب الرب سـبحـانى وإلنا بقـرآننا قـوة وتحـصـينى
مـا كـان عن طاعـة الرحمن متـوانى يمضى على الحق مـا يخشى المضلِّينى

زايد هدية من الله وفضل واحساني الله حبانا بزايد منه تمكيني
دومه على الرأس تاج فوق تيجاني وفي قلوب أهله وشعبه والمودّيني
شخصية العام تكريم وعرفاني تهدى لزايد من أفضاله على الديني
وهذا اعتراف وتقدير وبرهاني للي من الناس ما ظن مثله اثنيني

* * *

ويا من حفظتوا كتاب الله تبياني أنا لكم يا اخوتي قبل المهنيني
اتمسكوا به مدار ومركز ايماني وخلوه بين الجفن محفوظ والعيني
لكم تهاني الفرح من قلب جذلاني ازفها في قصيدي وفي تلاحيني
وهني اليوم شعبي أهل واخواني وهني اليوم نفسي والمحبيني

توطئة:

قبل كل شيء ينبغي الاعتراف بأن وقوع الاختيار على هذه الرؤيا كان أمرا مقصودا، وليس فيه أي اعتباط، إذ الهدف من الكتاب أصلا هو البحث عن الرؤية الشعرية وما تقدمه للقارىء، ولاشك أن هذه القصيدة، وإن كانت من الشعر النبطي، الذي مهما كانت له جمالياته الخاصة فإنه يختلف فنيا عن جماليات القصيدة الفصيحة، فإنها ستقدم – في نظري – رؤية مميزة لفكرة القدوات التي ينبني عليها منهج النقد الأخلاقي كما بينا ذلك في غير هذا الموضع من كتاب (نظريات نقدية)، فالقصيدة تقدم نموذجين من القدوات، أحدهما يقوم على التعبير عن ذات الأمير في لحظة من لحظات الفناء أمام القوة القاهرة كما يتجلى من قول الشاعر:

وسجد لعزة جلالك جسمي الفاني وخلعت عز الملوك ورجفت إيديني

والثاني يقوم على تجسيد صفات الكمال البشرى على الممدوح كما يتضح من قوله:

يا سيرة المجد هل شاهدتي إنساني يزيد زينه ومعروفة على الزيني

فهذان البيتان هما اللذان يعبران عن عمق الفكرتين فى القصيدة، وربما لذلك السبب أخذ عنوان القصيدة من إحداهما، ولو كنت قصدت إلى أن أجعل للنموذجين عنوانين لأخذت من البيت الأول عبارة (الجسم الفانى) عنوانا للقسم الأول، ويستغرق هذا القسم (١٨ بيتا) من القصيدة ويعبر عن تجربة مميزة ذات بعد صوفي عرفاني.

ومن البيت الثانى (سيرة المجد) عنوانا للقسم الثانى، وهذا القسم يستغرق الأبيات (١٩- ٤٤) ويعبر عن تجربة شعرية تتكفل بموضوع المدح من أمير لأمير مما يعفى القصيدة من التكلف وما ينتقص من شأن قصيدة المدح عموما.

والقسم الثالث ويستغرق الأبيات الأربعة الأخيرة وهى فى نظرى لا تمثل تجربة بل يبدو أنها دخيلة على التجربتين الشعريتين، وتدخل فى المجاملات الأخلاقية التى تقتضيها مناسبات الإلقاء فى كثير من الأحيان، وسيتجلى ذلك فى التحليل بإذن الله.

فما هى ميزة النموذج والمثال القدوة التى يقدمها الأمراء الشعراء؟ وماهى الأدوات التشكيلية التى يعتمدونها فى تقديم تلك النماذج؟

قبل الوقوف على النموذجين المبدعين فى القصيدة لابد من تحليل للرؤيا والبناء وبيان للتشكيل، لنفهم بصورة واضحة النموذجين المعبرين عن القدوة فى رؤيا الشاعر الأمير.

أولا - الرؤيا والبناء:

١ - البناء: القصيدة طويلة وقد بنيت على طريقة الشعر العمودى ذى الشطرين، لتعبر عن فكرتين مما جعل القصيدة تنقسم إلى قسمين أساسيين، يربط بينهما الشاعر بجسر انتقال ذكى يساهم فى بناء الوحدة الموضوعية للقصيدة على طريقة القدماء من شعراء العرب، وخاتمة يمكن عدها كما قلت من مقتضيات الحال فى مناسبات الإلقاء.

١- أما القسم الأول فيتناول فكرة السجود بالحرم المكى ويبدأ من البيت الأول على الصورة التالية:

سجدت باسمك إلهي عالي الشان   يا الواحد الفرد نظره منك تغنينى
وسجد لعزة جلالك جسمي الفاني   وخلعت عز الملوك ورجفت إيدينى

وهو مطلع غنى جدا بقوة العاطفة يبدو فيه الشاعر وقد تخلى عن الحياة وتنازل عن ملذاتها كلها فى سبيل نظرة من الله تعالى تغنى عن كل شىء (يا الواحد الفرد نظره منك تغنينى)، ولذلك خلع عز الملك وارتجف أمام جلال الله وجماله ناسيا عظمة السلطان الفانى أمام الجلال الباقى.

وهذا القسم يستمر فى تعميق هذه الفكرة إلى غاية البيتين (١٧-١٨) التاليين:

وفي سجدتي راجي عفو وغفراني   دعيت لاثنين دايم حبهم دينى
أبويه راشد لذى بالدين وصاني   وأبويه زايد لذى فضله مغطينى

وكأن الأبيات التى بين البيت الأول والبيت الثامن عشر كلها تحليل لما أحس به الشاعر فى سجدته، فهى تعبر عن معانى روحانية صافية سامية، تشير إلى الله والدعاء بالرحمة والسعى والطواف والبكاء ليلا بجوار الكعبة المشرفة كما فى الأبيات التالية:

طال اشتياقي وصوت الحق ناداني   وأنا اتبع الصوت فى همس يناجينى
لك جيت ساعي إلى مكة بوجداني   يا مالك الملك بالرحمة تلاقينى
وكانت مصابيح مكة نور رباني   كأن الملايك محيطه بالمصلّينى
طفت وسعيت وبكي فى الليل ولهاني   قلب إذا يقال الله واكبر إيلينى

ويأتى البيت التالى ليعبر تعبيرا فنيا جميلا عن لحظة التوحيد الخالص للهادى إلى نوره الوضاء مستخدما أداة حصر عامية خفيفة ومعبرة جدا (أنت بس تهدينى):

فيض من النور حيّاني وأحياني   يا خالق النور إنته بس تهدينى
ووقفت والليل يشهد طول حرماني   أنظر لحالي إلهي لا تخلّينى

ويبدو أن اللحظة الصوفية التى عاشها الشاعر فى البيت قد جعلته يذوب فى الشوق والوله فإذا هو يندمج فى حالة التكشف الصوفى فيرى مشهدين عظيمين: محمدا ﷺ ينزل عليه القرآن فى موكب من الصحابة والناس فى ضجة وخوف:

فى مهبط الوحي والتنزيل فاجانى شعور ما ينوصف ما زال يشجينى

كأنه أمامى محمد خير عدنانى وحوله الصحابة جنوده والمطيعينى

والآى ينزل بتوحيد وقرآنى والناس فى ضجّة من الخوف شفجينى

وفى الوقت نفسه كان الوجد قد تسامى بالروح نحو الآفاق الربانية فرأى كذلك مشهدا آخر يدعى فيه لزيارة القدس، وبهذا تتعمق الرؤيا الشعرية عند الشاعر لتجمع بين الشوق إلى الله والشوق إلى الجمع بين المساجد الثلاثة التى لا تشد الرحال إلا لها:

وما زلت أمشى فى مكة بين الاركانى حتى ظهر فى خيالى طيف ماضينى

قال وتوقفت أنظر له وحيّانى يا مرحبا وقلت وين إنته مودّينى

أشر إلى بير زمزم وين لاقانى وقال اشرب وذقت ماء لليوم يروينى

وقال إنتظر منك مع ربع وخلانى انّك من القدس بعد أيّام تسقينى

وأمام هذين المشهدين اللذين حدثا فى غفوة صوفية رائعة يرفع آذان الصلاة فينتبه الشاعر ليلبى النداء فيسجد ويدعو لوالديه، وبذلك الدعاء تنتهى الفقرة الأولى من القصيدة:

وفجأة انتبهت ومنادى الحق نادانى ولبّيت داعى إلى ربّى ينادينى

وفى سجدتى راجى عفو وغفرانى دعيت لاثنين دايم حبّهم دينى

أبويه راشد لذى بالدّين وصّانى وأبويه زايد لذى فضله مغطّينى

تنتهى الفقرة الأولى أو القسم الأول من القصيدة، فنراها تشكل وحدة معنوية ودلالية كاملة، لذلك لو اعتبرنا هذه الفقرة قصيدة قائمة بذاتها لما أخطأنا

التقدير إطلاقا؛ لأنها تمثل تجربة روحية صادقة وسامية وناضجة لها بداية ونهاية تشكل وحدة موضوعية مغلقة وكاملة، . لا نخطىء لأن «البنية الكبرى للنص هى تمثيل تجريدى للدلالة الشاملة للنص»[1]

على أن الشاعر قد استثار حب الشيخ زايد فاستأنف القصيدة استئنافا جيدا وجديدا مرتكزا على أسلوب القدماء فى تكوين جسور الانتقال من غرض إلى غرض أو قل بالتعبير المعاصر جسور الانتقال من تجربة الحب الإلهى إلى تجربة حب البشر فلننتقل معه لنقف على معانى المدح فى هذا القسم الذى يشكل فى الواقع قصيدة قائمة بذاتها تبدأ من البيت التاسع عشر:

وأنا على مدح زايد داعى جانى اسمه المودّة وحبّ فى شراييني.

لكن بعد أن نقف سريعا عند ملاءمة جسر الانتقال من قسم السجدة إلى قسم المدح.

ب - جسر الانتقال: يأتى ليربط بين الفكرتين عن طريق الدعاء للممدوح وهو ممثل فى الأبيات التالية:

وفى سجدتى راجى عفو وغفرانى دعيت لاثنين دايم حبّهم دينى
أبويه راشد لذى بالدّين وصّانى وأبويه زايد لذى فضله مغطّينى
وأنا على مدح زايد داعى جانى اسمه المودّة وحبّ فى شراييني
وزايد وداده بنى فى القلب بنيانى وزايد قصيدى وأبياتى وتلحينى

هذه الأبيات الأربع هى التى تحافظ على مبرر تماسك بنيوى شامل للنص، يؤيده التشابه الشكلى من موسيقى وأدواتها وخاصة وحدة القافية فى الشطرين كما سيتجلى من بعد، فالشاعر وهو ساجد يدعو لوالده وأحبابه تذكر حبيبه زايد فجاشت نفسه وجاءه داعى المحبة له وكيف لا (وزايد وداده بنى فى القلب بنيانى).

---

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ص: ٣٣٠.

ج - **القسم الثانى**: ويتناول مدحه لزايد الذى اتسم التعبير عنه بالتكرار المعبر عن الحب والشوق، ويبدأ بالبيت التاسع عشر ويستمر إلى غاية البيت الثامن والأربعين:

وأنا على مدح زايد داعي جاني ... اسمه المودّة وحبّ في شراييني

وزايد وداده بني في القلب بنياني ... وزايد قصيدى وأبياتي وتلحيني

وتنتهى مقطوعة المدح بالبيتين:

شخصيّة العام تكريم وعرفاني ... تهدى لزايد من افضاله على الدّيني

وهذا اعتراف وتقدير وبرهاني ... للىّ من الناس ما ظنّ مثله اثنيني

والحق أن البيت الأول فى هذا القسم يبين تماما أن الشاعر قد أستأنف تجربة جديدة، تتجلى من قوله:

وأنا على مدح زايد داعي جاني ... اسمه المودّة وحبّ في شراييني

وزايد وداده بني في القلب بنياني ... وزايد قصيدى وأبياتي وتلحيني

ثم تمضى الأبيات فى تشكيل تجربة الحب المدحى فتذكر الأسباب الذاتية لذلك الحب الذى يكنه الشاعر للممدوح، وهو حب قوى يصل درجة الحب الأبوى فيختلف تماما عن حب شعر التكسب؛ لأن هذا يخلو من أى قصد منفعى بل هو فى بعض الأبيات يكشف عن اعتراف بالفضل مما يجعل العاطفة الصادقة تبرز بوضوح، لاسيما وأن لغة القصيدة تغلب عليها المباشرة لاختفاء المجاز اختفاء كبيرا ليدع للتكرار الذى من شأنه إشباع رغبة الشاعر فى ذكر المحبوب:

وزايد أبوى الذى ما أرضى معه ثاني ... وزايد عيوني وشوقي الي يدليني

وزايد أخويه وصديقي وكلّ خلاني ... وزايد عضدى وعزمي ومن يجدّيني

وزايد هو الناس والدنيا وما كاني ... وزايد وزايدْ وزايد كلّ تكويني

أفديه بالروح وأولادى وأعواني ... وأفديه بالعمر لي باقي من سنيني

وأمام فيض تجربة الحب الفياض تستمر المقطوعة فى ذكر الخصال الإنسانية الأساسية التى كانت محل الإعجاب وتمثل أكبر جزء من هذا القسم فتبين أنه ملجأ للمحتاجين، ثابت على المبادىء، شهم شجاع، صادق فى أقواله، محب للخير، مقدم على المعروف:

مـلاذ للناس من قـاصي ومن داني	به نتجي من صروف الدّهر لحينى
لو يوزنون الخلق مع زايد بميـزاني	زايد على الناس راجح فى الموازينى
ومن كان عنده يعيش العمر فرحاني	ومن كان ضدّه فقولوا عنه مسكينى
يتلوّن الدهر بأشكال وألواني	وتتبدّل الناس كجلود الثعابينى
وزايد مثل ما عرفته شهم ما لاني	معدنه صافى الذهب ما فيه تلوينى
بالصدق والخير والمعروف من كاني	والصدق والخير والمعروف هالحينى
ياسيرة المجد هل شاهدتي انساني	يزيد زينه ومعروفه على الزينى
ويا سيرة المجد ما تبغين عنواني	يكفيك زايد عن كبار العناوينى

وتستمر العاطفة فى تدفق قوي لتقدم صورة أخرى لجانب من جوانب الإعجاب تتشمل فى الوطنية وتوحيد البلاد، والحرص على بعث النخوة لجمع شمل الأمة العربية:

هو الزعيم المفدّى شيخ الأوطاني	وبلادنا به زعيمه ع البلادينى
وهو الموحّد وهو الأوّل الباني	شاهد الامارات م المغرب إلى الصينى
وتاريخ زايد فلا يحتاج برهاني	له فى ذرا المجد رايات ونياشينى
هو الذى للعرب يدعو فلا هاني	بيلمّ شمل العرب ضدّ المعادينى
أغلى من النفط عنده دون خسراني	-دم العرب كل قطره بالملايينى

وتستمر التجربة النفسية فى المقطوعة لترسم صورة لجانب ثالث يتجلى فى حبه للعدل والحق وفى علاقة الممدوح بالله سبحانه وتعالى:

وزايد يحبّ العدالة حطّ ميزاني للعدل والظلم عنده ماله معينى
والاعتصام بكتاب الرّب سبحاني وإلنا بقرآننا قوّة وتحصينى
ما كان عن طاعة الرحمن متواني يمضى على الحق ما يخشى المضلّينى

وتختم المقطوعة بما يشبه النتيجة التى تحصل عليها الشاعر من التحليل السابق للتجربة الشعورية الصادقة مما يبين نسبة العقل فى قسم المدح هذا فيقول :

زايد هديّه من الله وفضل واحساني الله حبانا بزايد منه تمكينى
دومه على الراس تاج فوق تيجاني وفى قلوب أهله وشعبه والمودّينى
شخصيّة العام تكريم وعرفاني تهدى لزايد من افضاله على الدّينى
وهذا اعتراف وتقدير وبرهاني للىّ من الناس ما ظنّ مثله اثنينى

ثم تأتى الخاتمة لتعود بنا إلى الأجواء الدينية التى كانت المقدمة تعج بحرارة معانيها الصادقة، لكنها تأتى فى أسلوب إنشائى يغلب عليه النداء والأمر الممزوجين بطابع الأخوة التى يتميز بها الإماراتى المتواضع بالأصالة حقا، ذلك التواضع الذى يلاحظ على الحاكم والمحكوم متجليا فى كل شيء :

ويا من حفظتوا كتاب الله تبياني أنا لكم يا اخواتى قبل المهنينى
اتمسكوا به مدار ومركز ايماني وخلّوه بين الجفن محفوظ والعينى
لكم تهاني الفرح من قلب جذلاني أزفها فى قصيدى وفى تلاحينى
وهنى اليوم شعبى أهلي واخواني وهنى اليوم نفسى والمحبّينى

ثانيا - التشكيل الفنى :

١ - الموسيقى : - الإيقاع ظاهرة أساسية فى مختلف الفنون، لكنه فى الشعر أكثر رسوخا وتجذرا، لأسباب خاصة بقيمته الجمالية، إذ عليها تبنى

شعريته أساسا، حتى قيل «الشعر كلام موزون مقفى»[1] وكان «الإيقاع هو ميزته الجوهرية، لأن خصوبة اشتغال تشكيلاته اللغوية والصوتية وفق نظام منضبط بصل إلى الانضباط الرياضي حيث يعتمد تكرار النبرات على مسافات زمنية قصيرة متقاربة»[2]، وتأكد ذلك عند تاديبه حين يذهب إلى أنه في الشعر ينبغي أن يكون للتنغيم معنى وأن يكون لمعنى الكلمات صوتا[3].

وأول ما يلاحظ في بناء هذه القصيدة من جهة البنية الصوتية هو ظاهرة لزوم ما لا يلزم فقد التزم الشاعر الإيقاع الموسيقى المزدوج القافية في الشطرين، فكثف بذلك من القيمة الموسيقية في القصيدة مما يمنح الشعر شاعريته المميزة، هذه الظاهرة وإن كانت في الشعر العمودى معتادة فإنها قليلة الحضور في الشعر الشعبى الذى تنتسب إليه هذه القصيدة الطويلة التى بلغ عدد أبياتها (٤٨) بيتا كلها مبنية على قافيتين على شكل نظام التصريع الذى يحقق إشباعا موسيقيا كبيرا يجعل المتلقي مهيئا نفسيا لتلقي الرجع الموسيقى الذى يحدث ما يشبه رجع الصدى بين الشطرين:

سجدت باسمك إلهى عالى الشأن   يا الواحد الفرد نظره منك تغنينى

وسجد لعزة جلالك جسمى الفانى   وخلعت عز الملوك ورجفت إيدينى

فالقافية في الشطر الأول تتكون من ألف يتلوها نرن مكسورة وحرف مد، وفى الشطر الثانى تتغير بعض الشيء لتبنى من ياء تتبعها نون مكسورة وحرف مد، ولا شك أن الالتزام بهذا الشكل يعطى القصيدة زخما موسيقيا قويا يتناسب مع طبيعة الشعر الشعبى الذى هو إلقائى بطبعه، على أن هذه الصورة الحادة من الالتزام تجعل الشاعر ينتصر للنغم الموسيقى على حساب اللغة والمعنى أحيانا، كما فى قوله:

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ص٣/ ط ليدن ١٩٥٦.

(٢) مجلة فصول ع/ ٥٩ سنة ٢٠٠٢ ص ٢٩٦.

(٣) تاديبه: النقد الأدبى فى القرن العشرين: ٢٧٣.

وزايد هو الناس والدنيا وما كاني وزايد وزايد وزايد كلّ تكويني

فالعبارة (وما كانى) ليس لكسر النون فيها من مسوغ سوى البحث عن الإيقاع الذى التزم به الشاعر على طول القصيدة، ولكن هذا ليس بعيب إذا تذكرنا قاعدة الضرورات الشعرية، وأن اللغة التى نسج النص على أساسها هى اللغة الشعبية القريبة من العامية المهذبة.

٢ - **ظاهرة التكرار:** وهى ظاهرة مكملة من حيث الإيقاع والدلالة لظاهرة لزوم ما لا يلزم، وتتجلى فى تكرار اسم زايد بشكل واضح يدل على شدة الحب الصادق كما يتجلى على طريقة القدماء فى اللعب اللفظى أحيانا كما فى الأبيات التالية:

وزايد وداده بني في القلب بنياني وزايد قصيدى وأبياتي وتلحيني

وزايد أبوى الذى ما أرضى معه ثاني وزايد عيوني وشوفي الي يدليني

وزايد أخويه وصديقي وكلّ خلاني وزايد عضيدى وعزمي ومن يجدّيني

وزايد هو الناس والدنيا وما كاني وزايد وزايد وزايد كلّ تكويني

فعندما تنظر تجد أن الأبيات الأربعة المتتالية بدئت بزايد ثم يأتي البيت الرابع فيتكرر أربعا وهكذا يتكرر أربعا عموديا وأفقيا ليكشف عن دلالة الحب بالدعابة اللفظية الموسيقية القائمة على طاقة التكرار.

نعم هناك تكرار لكلمة (سجود) في القسم الأول من القصيدة، ولكن لم يشكل ظاهرة بارزة كما تجلى فى تكرار اسم (زايد) فى القسم الثانى.

وقد يأتى التكرار بصورة فنية جميلة جدا لما تحمله من دلالة التكثيف المعنوى لخصال معينة كما فى قوله:

بالصدق والخير والمعروف من كاني والصدق والخير والمعروف هالحيني

فقد تكررت القيم المذكورة فى الشطر الأول من صدق وخير ومعروف فى الشطر الثانى، لكن مع ذلك فإن المعنى يختلف، إذ القصد إن كان الصدق والخير

والمعروف هى ماضيه الأبيض فإنها هى نفسها حاله اليوم فتلك خصاله وهذا ديدنه منذ أن كان إلى اليوم.

ثالثا: النماذج التربوية (القدوات):

النص الأدبى الناجح من شأنه أن يمنح القارىء – ولابد – نموذجا للقدوات أو نموذجا للتحذيرات، يقول (غراهام هو)؛: «إن الأديب يستعين فوق تجربته الشخصية بتجارب يقرأها فى التاريخ وعلم الإنسان والفلسفة، ثم – بفضل الخيال – يقدمها نماذج بشرية تصلح لأن تكون نماذج للمجتمع تحذره من أخطار الحياة أو تمده بقدوة ومثل أعلى للتقليد» ويقول «الأدب من شأنه أن يزودنا بأمثلة عن الفضائل يجب أن نضارعها وأمثله عن الرذائل يجب أن نجانبها»[1]، وإذا كانت قصيدة المدح عامة من شأنها دائما أن تستجيب لهذه القاعدة بأن تقدم القدوات عن طريق ما تجسده فى الممدوح من فضائل وما تنفيه عنه من نقائص فإن هذه القصيدة لم تخرج عن هذه القاعدة.

فالنص الذى بين أيدينا يمنح القارىء نموذجين أخلاقيين أحدهما فاعله هو المبدع نفسه والثانى هو الممدوح والفاعل هنا مصطلح تستخدمه المدرسة السيميولوجية (علم الدلالة أو علم السيمياء) ولا تقصد به الفاعل النحوى وإنما الفاعل الدلالى وقد تتوسع فيه حتى يشمل جميع المشتركين فى الحديث، وتقوم دراسة الفاعل بكشف الجانب الوظيفى للضمائر الفاعلة سواء بالنسبة للمبدع أو القارىء أى الجمهور[2]، وسيتجلى ذلك من دراسة النموذجين الأخلاقيين اللذين أنشئا هنا للقدوة:

النموذج الأول: يتمثل فى قيمة الإنسان الذى خضع لله الذى خلقه وهداه إلى صراطه المستقيم وأنعم عليه بنعمه التى لا تحصى، والشاعر يقدم هذا النموذج منذ اللحظة الأولى ساجدا لله مؤمنا بفناء جسمه أمام الحق الخالد، خالعا

---

(١) غرام هو: مقالة فى النقد: ٣٤ – ٣٧.

(٢) صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى: ١٢٦ – ١٢٧.

لثوب الملك أمام جلال المالك الحق سبحانه وتعالى، ثم ينهيه بالاعتراف لأصحاب الفضل عليه أبويه راشد وزايد داعيا لهم:

سجدت باسمك إلهى عالى الشأن — يا الواحد الفرد نظره منك تغنينى

وسجد لعزة جلالك جسمى الفانى — وخلعت عز الملوك ورجفت إيدينى

وفجأة انتبهت ومنادى الحق نادانى — ولبّيت داعى إلى ربّى ينادينى

وفي سجدتى راجى عفو وغفرانى — دعيت لاثنين دايم حبّهم دينى

أبويه راشد لذى بالدّين وصّانى — وأبويه زايد لذى فضله مغطّينى

فانظر إلى ضمير الفاعل الدلالى هنا فستجده هو المسيطر (سجدت أنا، إلهى تغنينى، جسمى، خلعت أنا، رجفت أيدنى، انتبهت أنا، نادانى . . .) وهذا النموذج يتميز بالخضوع الكامل لله، والفناء في حبه، والاستجابة لأوامره والانتهاء عند نواهيه والتضرع له طلبا للعفو والمغفرة.

النموذج الثانى:

هو الممدوح الشيخ زايد الذى أضفى عليه الشاعر صفات الكمال الخلقى الممكنة فجعله قدوة للإنسان الفاضل، وليس شرطا أن يكون النموذج مطابقا للواقع، ولكن ما ينبغى أن نحصل عليه من التلقى والتحليل هو أن يكون النموذج قادرا على أن يستثير فى القارىء معانى السمو الخلقى، حتى لو كان القارىء هو الممدوح نفسه، إذا المعيار النقدى فى الأدب ليس هو مطابقة النص للواقع، وإنما هو مطابقته للمثال الجمالى الذى يعمل الفنان على تحقيقه فى النموذج الفنى الذى يبدعه إبداعا عن طريق التشكيل اللغوى بكل قيمه الدلالية والصوتية، فكما أن القصيدة الغزلية تقدم المثال للجمال الأنثوى بغض النظر عن مطابقة الواقع، فكذلك الأمر فى قصيدة المدح إذ تبدع المثال الجمالى للممدوح القائد.

والنموذج الذى يقدمه الشاعر يجمع بين الصفات الخلقية الرفيعة فى كل

علاقاته على مستويات ثلاث؛ بينه وبين الله وبينه وبين عامة الناس وبينه وبين شعبه ووطنه، ويبدو أن الشاعر مطمئن لرؤيته تماما فهو يقدم نموذجا بشريا يرى أنه فريد من نوعه لذا يختم وصفه للنموذج بقوله:

(وهذا اعتراف وتقدير وبرهاني للّيّ من الناس ما ظنّ مثله اثنينى)

فالمثال الذى يقدمه الشاعر هنا نموذج للقدوة ليس له نظير فى نظر الشاعر (ما أظن مثله اثنين). (وزايد مثله ما عرفته)

وها هى مجموع القيم الخلقية الرفيعة التى يجسدها الشاعر فى النموذج الذى يريد أن يجعل منه قدوة للحكام كما تتجلى فى النص:

ملاذ للناس من قاصى ومن دانى	**به نتجى من صروف الدّهر لحينى**
ومن كان عنده يعيش العمر فرحانى	**ومن كان ضدّه فقولوا عنه مسكينى**
وزايد مثل ما عرفته شهم ما لانى	**معدنه صافى الذهب ما فيه تلوينى**
بالصدق والخير والمعروف من كانى	**والصدق والخير والمعروف هالحينى**
هو الزعيم المفدّى شيخ الأوطانى	**وبلادنا به زعيمه ع البلادينى**
وهو الموحّد وهو الأوّل البانى	**شاهر الامارات م المغرب إلى الصينى**
هو الذى للعرب يدعو فلا هانى	**بيلمّ شمل العرب ضدّ المعادينى**
اغلى من النفط عنده دون خسرانى	**دم العرب كل قطره بالملايينى**
وزايد يحب العداله حطّ ميزانى	**للعدل والظلم عنده ماله معينى**
والاعتصام بكتاب الرّب سبحانى	**وإلنا بقرآننا قوّه وتحصينى**
ما كان عن طاعة الرحمن متوانى	**يمضى على الحق ما يخشى المضلّينى**
زايد هديّه من الله وفضل وإحسانى	**الله حبانا بزايد منه تمكينى**
دومه على الرأس تاج فوق تيجانى	**وفى قلوب أهله وشعبه والمودّينى**

وبعد أن يستعرض الشاعر كل تلك الصفات الخلقية للنموذج الممدوح يعلق عليها بما يشبع نهمه فى السعى الذى يسعاه ليقنعنا بحقيقة ما يرمى إليه

فيقول فى ذكاء مثير محققا هدفه عن طريق سؤال يوجهه لتاريخ سير الرجال الفضلاء :

يا سيرة المجد هل شاهدتى إنسانى يزيد زينه ومعروفه على الزينى
ويا سيرة المجد ما تبغين عنوانى يكفيك زايد عن كبار العناوينى

إننا إن عدنا مرة ثانية لقراءة هذه الأبيات بحثا عن الفاعل الدلالى فإننا سنجده هو الضمير (هو)، كما يتجلى فى هذه الأبيات :

هو الزعيم المفدّى شيخ الأوطانى وبلادنا به زعيمه ع البلادينى
وهو الموحّد وهو الأوّل البانى شاهر الآمارات م المغرب إلى الصينى
هو الذى للعرب يدعو فلا هانى بيلمّ شمل العرب ضدّ المعادينى

وعلى هذا نقول إن النموذج الأخلاقى المنشأ للقدوات هنا هو المعبر عنه بضمير المتكلم فى القسم الأول من القصيدة أي الشاعر، والمعبر عنه بضمير الغائب فى القسم الثانى أي الممدوح، وإذا كان الغرض منه هو القدوة وإبداع المثال الصالح لذلك، فلا يشترط مطابقة المثال للواقع، إنما يشترط أن ينجح الشاعر المبدع فى إسباغ صفات الكمال على النموذج، ليكون قدوة حتى للممدوح نفسه، « فالفنان – كما يقول ديدرو – مبدع غير مقلد، فإنتاج الفنان الشخصيات – خيالية أو مثالية – مبنى على إدراك الفنان جملة علاقات متفرقة فى الطبيعة فى كثيير من الأشخاص ولا وجود لها مجتمعة إلا فى النموذج الذى صوره، فالفن يجمل الطبيعة ويبدو وكأنه يضرب المثل كى تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها، والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ولكنه يعبر عما هو جوهرى فيها » وبهذا نفسر نجاح المتنبى فى مدائحه كلها. وبهذا نفسر ما يعده النقاد الواقعيون أحيانا بالمبالغات الشعرية، وبهذا نفسر تنازل لغة الحقيقة على مكانتها الرسمية للغة المجاز، إذ الواقعيون يبحثون عن المعبر عن الواقع، والفن يبحث عن مبدع يصنع المثال الذى يحاكيه إنسان الواقع، إن ممدوح المتنبى ليس هو كافور الإخشيدى أو سيف الدوْلة بقدر ما هو المثال الذى يرسمه لهما ليكونا عليه ويحاكيانه فى أخلاقه، ذلك الذى يساهم فى إصلاح المجتمعات وفقا للقيم الفلسفية الكبرى؛ الحق والخير والجمال.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

* * *